تقاطعات الحركة الشعرية

بين الموروث والفردى

"تحولات الموقف والأداة"

د. عبدالله التطاوي

الدار المصرية اللبنانية

تقاطعات الحركة الشعرية
بين الموروث والفردى

بيانات الفهرسة أثناء النشر
(الإدارة المركزية لدار الكتب)
التطاوى ، عبد الله
تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث
والفردى / تأليف دكتور عبد الله التطاوى
. ـ ط 1. ـ القاهـرة :الدار المصرية اللبنانية،
2006 .
مج 3 ؛ 24 سم .
المحتويات : جـ٣ تحولات الموقف والأداة
تدمك 7- 079- 427-977
1- الشعر العربى- تاريخ ونقد .
أ - العنوان
811.9 .

الدار المصرية اللبنانية
16 عبد الخالق ثروت ـ تليفون: 3910250
فاكس: 3909618 – ص.ب 2022 ـ القاهـرة
e-mail:info@almasriah.com
www.almasriah.com
تجهيزات فنية: الإسـراء ـ تليفون: 3143637
طبع: آمون ـ تليفون: 7944517 - 7944356
رقم الإيداع: 20785 / 2006

الطبعة الأولى: شوال 1427هـ ـ نوفمبر 2006 م .



مقدمة

تواصل عطاء الشاعر العربى إبداعًا وفكرًا، تجربة وتعبيرًا، تقريرًا وتصويرًا، فلم يقف عند حد الملكة أو الإلهام، بقدر ما أدركه من مادة الصقل المعرفى والإلمام بالمفاهيم النقدية، لاسيما فى عصر نشطت فيه حركة الصراع بين النقاد والشعراء بقدر صراعاتهم ـ أساسًا ـ فى مسار حركة الفكر العباسى بوجه عام.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يزاحم كبار الشعراء مثلاً المؤرخين والنقاد فيما جنح إليه بعضهم من إعداد مصنفات على طرائق الرواة، على غرار ما صنفه أبو تمام ـ مثلاً ـ فى حماسته ووحشياته، وما جمعه من نقائض جرير والفرزدق، وهو المنهج الذى سار عليه البحترى فى الحماسة، كما سار عليه ابن المعتز مؤلفًا وناقدًا تاركًا أحد عشر كتابًا بين الطبقات والتأريخ، إلى جانب المزدوجة التاريخية التى سبقه إلى إبداع مثلها على بن الجهم.

وهكذا بدا مسار شعراء العصور العباسية قابلاً لتلك الازدواجية بين النظرية والتطبيق، بما يستوجب إعادة قراءة إبداع الأعلام من هذا المنظور الذى تتكشف فيه تقاطعات عطائهم الفنى من خلال طرح النظرية النقدية تارة بين تقاريرهم وصورهم، وأخرى عبر حواراتهم ومساجلاتهم ومطارحاتهم الفنية.

ولعل فى هذا النمط من القراءة ما يكشف لنا الأبعاد الفكرية المؤصلة لثقافات أولئك الأعلام، لاسيما حين يزدحم العصر بما دار حولهم من موازنات أو خصومات، أو وساطات ظَلّت دالة ـ بطبيعتها ـ على مستوى الحراك فى الحياة الأدبية مع زحام المعترك الجدلى فى عالم الفكر والسياسة والإبداع فى آن .. ولعل

ساحة الإبداع قد اتسعت إلى قبول كل تلك الصراعات بين قبول ورفض، بين إملاءات وتمرد، أو بين مواقف بدت متناقضة بين الشاعر ذاته مبدعًا وناقدًا ومفكرًا ومؤرخًا اتساقًا مع روح المرحلة، وتناغمًا مع طبائعها النوعية.

ثم يظل هذا النمط القرائى مدخلاً إلى محاولة استجلاء الظواهر فى الجمع بين الذاتية والموضوعية، وكشف مستويات التلاقى أو التنافر بين مدارس الإبداع على ما بينها من التواصل والتلاقى حتى فى زحام الصراع والمشاكسات، فلعل فى هذا الكشف ما يعكس صورة موازية لموسوعية الفكر التى درج عليها كبار كتاب العصر على طريقة الجاحظ والتوحيدى، وكذا كان كبار المفكرين الأعلام من لدن ابن سينا والكندى والفارابى وغيرهم من شوامخ العلم وقادة الفكر والمعرفة.

انطلاقًا من عصر التخصص العلمى والموسوعية، واحترام الوحدة والتنوع، وذيوع الاختلاف والمعارك يكشف هذا الجزء على مستوى التعامل مع الأداة - تنظيرًا وتطبيقًا - من واقع علاقتها بالمواهب والملكات والتجارب الخاصة للشعراء دون تجاهل للقاسم المشترك فيما بينهم، وبما بسبب من عبقرية اللغة التى منحتهم مفاتيح أسرارها وكنوزها التصويرية بلا حدود.

والله - سبحانه - ولى التوفيق.

د. عبدالله التطاوي

القاهرة ٢٠٠٦م

الباب الأول

تحولات الموقف والأداة

الفصل الأول : بين قطبى القرن الثانى الهجرى :

(أبو نواس ـ مسلم بن الوليد).

الفصل الثانى : فى عصر الخصومات النقدية :

(بين أبى تمام ـ والبحترى).

الفصل الثالث : تجليات الذاتية وغلبة الجدل :

(بين ابن المعتز ـ ابن الرومى)

الفصل الأول
بين قُطْبَى القرن الثانى الهجري

(أبو نواس وصريع الغوانى)

(١) طبيعة الموقف عند أبى نواس من الخمرية إلى نظرية الشعر.

(٢) مفهوم التجربة وحدود الوعى النقدى عند مسلم بن الوليد.

(١) الموقف عند أبى نواس
من الخمرية إلى نظرية الشعر

استطاع أبو نواس أن يجعل من قصائده الخمرية صورة صادقة من حياته منذ أسقط عليها كثيرًا من مشاعره، وعكس من خلالها معظم تجاربه النفسية التى انتهت به إلى رؤية خاصة له، حققت له قدرًا من توحُّد ذاته مع ذوات ندمائه فى فلسفة اللذة الحسية " بما تشيعه فى نفسه من مرح وفكاهة حينًا، ومن حزن وكآبة وسخط على المجتمع أحيانًا أخرى، ومع تائيته الخمرية قد نستطيع أن نتبين جانبًا من طبيعة هذه المواقف المختلفة، بحيث تكشف عن خلاصة نظريته حول مفهوم الشعر ووظائفه، وكأنما حكى من خلالها - تطبيقًا - أكثر مما دعا إليه نظريًا عبر ثورته الشعوبية على الطلل وأهله، يقول فى تائيته :

وفتيةٍ كمصابيح الدُّجى غُررٍ ... شُم الأنوف، من الصِّيد المصاليت

صالوا على الدهر باللّهو الذى وصلُوا ... فليس حبلهمُ منه بمبتوت

دار الزمانُ بأفلاك السعود لهم ... وعاج يحنو عليهم عاطفَ اللّيت

نادمتُهم قرقف الإسفَنْط صافيةً ... مشمولة سُبيت من خمر (تكريت)

من اللواتى خطبناها على عجل ... لما عجَجْنا بربَّات الحوانيت

فى فيلق للدجى كاليمِّ ملتطمٍ ... طامٍ، يحار به من هوله النوتى

إذا بكافرةٍ شمطاءَ قد برزت ... فى زى مختشع لله، زميت

قالت: من القوم؟ قلنا: مَنْ عرفتهم ... من كل سمح، بفرط الجود منعوت

حلوًا بدارك مُجتازين فاغتنمي ... بذلَ الكرام، وقُولى كيفما شيت

فقد ظفرت بصفو العيش غانمةً ... كغُنم داودَ من أسلاب جالوت

فاحيَيْ بريحهم فى ظل مكرمة، ... حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتى

قالت: فعندى الذى تبغون، فانتظروا ... عند الصباح، فقلنا : بل بها إيتي

هى الصباحُ تحيلُ الليل صفوتُها ... إذا رمت بشَرار كاليواقيت

رمْىَ الملائكة الرصاد، إذ رجمت ... فى الليل بالشهب مُرَّاد العفاريت

فأقبلت كضياء الشمس، نازعةً ... فى الكأس من بين دامى الخَصْر منكوت

قلنا لها: كم لها فى الدن مُذْ حجبت ؟ ... قالت: قد اتُّخذت من عهد طالوت

كانت مخبأةً فى الدن، قد عنست ... فى الأرض، مدفونةً فى بطن تابوت

فقد أُتيتم بها من كُنه معدنها ... فحاذروا أخذها فى الكأس بالقوت

تُهدى إلى الشَّرب طيبًا عند نَكْهتها ... كنفح مسكٍ، فتيق الغار مفتوت

كأنها بزُلال المُزْن إذ مزجت ... شباكُ دُرٍّ على ديباج ياقوت

يُديرها قمر فى طرفِه حَوَرٌ ... كأنما اشتُقَّ منه سحرُ هارُوت

وعندنا ضاربٌ يشدو فيطربنا، ... (يادار هندٍ بذات الجَزْع حيُيت)

إليه ألحاظُنا تثنى أعنتها، ... فلو ترانا إليه كالمباهيت

من أهل هيت، سخيٌّ الجرم، ذي أَدَبٍ ... له أقولُ مزاحا: هات ياهيتى

فينبرى بفصيح اللَّحن عن نُغَم ... مثقفات، فصيحات بتثبيت

حتى إذا فلك الأوتار دار بنا ... مع الطبول ظللَنا كالسبابيت

فُزْنا بها فى حديقات ملفقة، ... بالرند والطلح والرمان والتوت

تلهيك أطيارُها عن كل مُلهية، ... إذا ترنم فى ترجيع تصويت

لم يُثننى اللهو عن غِشيان موردها ... ولم أكن عن دواعيها بصِمِّيت

حتـى إذا الـشيبُ فاجانـى بطلعـته ، أقـبح بطلعـة شَـيْب غـير مـبخوت
عـند الغوانـى ، إذا أبـصرْنَّ طلعـتَهُ ، آذنَّ بالـصَّرْم مـن رد وتـشتيت
فقـد نـدِمْتُ علـى ماكـان مـن خَطَـل ومـن إضـاعة مكـتوب المواقـيت
أدعـوكَ سـبحانك اللـهم فاعـفُ كمـا عفوت ياذا العُلى عن صاحب الحوت

حيث ينتهى تقديم القصيدة عبر أبياتها الأولى إلى نوع من التمهيد لعرض مجموعة أحداث قصصية، مثلّت سمة الفن الخمرى النواسى فى حركته المسرحية حيث صفا الشاعر فيها إلى نفسه وندمائه، متجاوزًا أحاديث الأطلال ومشاهد البكاء الموروثة، ومتجاوزًا - أيضًا - مستوى النمط التقليدى الغنائى للقصيدة، قصدًا إلى خطاب شعرى جديد من خلال نمط قصصى متجدِّد سعى من خلاله سعيًا إلى عرض تصويرى دال على تجدُّد رؤيته، بما يتسق وواقعه الحياتى المعيش. وأول ما عرَّج الشاعر على تصويره أبطال قصته، وهم مجموعة من الشباب أو الفتيان - على حد وصفه - أعجب بهم، فأظهرهم فى قصيدته من أهل الشجاعة والمروءة والأصالة فى النسب، فهم نيِّرُو الوجوه، شرفاء الانتماء لأنهم من كرام القوم، وهم قادرون على فرض سطوتهم على الزمان الذى يخشاهم، فيستجيب لهم، ويحقق لهم ما يحلمون به ويتوقعونه، وهو مشهد نواسى مكرر ومعاد، ولشاعر الخمر فى نظيره والضمير يعود فيه عليها - أى الخمر - :

دارَت علـى فتـيةٍ دانَ الـزمان لهـم فـلا يـصيبهمُو إلا بمـا شـاءوا[1]

وكأنه يفصل بذلك فى قضية خطيرة طالما شغلت على الشعراء أنفسهم وملأت عليهم عالمهم، حين أرادوا أن يحدِّدوا مواقفهم من الدهر بشكل قاطع فلم يفلحوا، إلاَّ من خلال عرض تلك الصور المتناقضة التى انتشر بعضها فى مقدمات القصائد، وبعضها الآخر فى موضوعاتها، وفيها وُزِّع موقف الشاعر القديم بين الاستسلام للدهر، وبين محاولاته المختلفة لمواجهته تحت مسميات الليالى، أو الزمن، أو

(١) ديوان أبى نواس، ص٧.

الخطب، أو الخطوب، أو ما يدل عليها، أو يقترب منها[1]، ولكن النواسى هنا يسجل وسائل انتصار أولئك الفتية على الدهر، حتى يتحول إلى مطية لهم، فلا يخضع إلا لرغباتهم، وهو - بالطبع - إنما يعكس تأثير الخمر فى نفوسهم، حتى ليحس الفتى منهم نظائر تلك العظمة التى سيطرت على "المنخل اليشكرى" فى حالة سكره، وفقدها فى حالة صحوه فى مثل قوله المشهور :

فإذا شرِبْتُ فإنني ... رب " الخورنق " والسديرِ
وإذا صَحوْتُ فإنني ... رب الشُّوَيْهَة والبعيرِ

وهى الصورة التى تنتفى وتزول فى حالة إقامته، فإذا هو عند صحوه " رب الشويهة والبعير " وهى نفسها الصورة التى استوحاها حسان من رواسب حس الجاهلية، فسيطرت عليه فى المقدمة الخمرية التى قال فيها حول تصوير التأثير الخمرى أيضًا :

ونشربها فتتركنا ملوكا ... وأسدا ما ينهنهنا اللّقاء[2]

وهو - أيضًا - ما استلهمه الأخطل عبر موروثه الممتد حين قال :

إذا ما نديمى علّنى ثم علّنى ... ثلاثَ زُجاجات لهُنَّ هديرُ
خرجْتُ أجر الذَّيْلَ تيهًا كأنني ... عليك أميرَ المؤمنين أميرُ[3]

---

(١) ويكفى فى موقف الشاعر القديم من الدهر ما قاله أبو ذؤيب شاكيًا باكيًا :

أمن المنون وريْبها تتوجع ... والدهر ليس بمعتب من يجزع ؟

أو قول حاتم الطائى :

لبِسْنا صُروف الدهر لينًا وغلظة ... وكُلاًّ سقاناه بكأسَيْهما الدهر

وكذا قوله فى نفس القصيدة :

ولا أظلم ابن العم إن كان إخوتي ... شهودًا وقد أودى بإخوته الدَّهْرَ

(٢) شعر حسان بن ثابت الأنصارى / ٢٨.

(٣) شعر الأخطل ١/ ٢٠٧.

وكذا كان ما قاله معاوية بن أرطأة " فى عهد مروان بن الحكم " :

إنَّــا لنــشربها حتَّــى أنْ تمــيل بــنا　　　كمــا تمايَــل وســنانٌ بوســنان

وهى صور يصح اعتبارها قاسمًا مشتركًا بين كثير من شعراء الخمر، وخاصة بين أولئك الشعراء الذين قدموا لقصائدهم بمقدمات خمرية، وإن كان الفارق لا يزال قائمًا حول مدى استلهام أبى نواس لمعطيات تلك الصور، فهو يزاوج فى ذلك بين ما انتقاه وتأثر به من صور التراث، وبين ما صدر عنه فى واقعه اللاهى بين حانات الخمور، وهو واقع سيطر على مجموعة الشعراء المجَّان من أقرانه فى مجتمع القرن الثانى الهجرى، وقد أفصحوا من خلال شعرهم عن طبائع تلك الصراعات التى عانوها بين واقع عاشوه وبين فلسفات خاصة تمنَّوا تحقيقها على غرار ما كان من " ديك الجن " و" أبى الهندى " و" الحسين بن الضحاك " و" مطيع بن إياس " ومن قبلهم والبة بن الحباب وصالح بن عبدالقدوس وغيرهم.

وبعد عملية الاختيار ـ بهذا الشكل ـ أباح النواسى لنفسه أن يتجاوز الآخرين فى خضم مبالغاته، فلم يكتف بمشهد المُلك أو الإمارة كما تصوَّره الأسلاف، بقدر ما انتهى إلى صورة جديدة تفوقها جميعًا فى مساق المبالغة، وهى تتناغم ـ فى ذات الوقت ـ مع واقعه النفسى، وواقع أصحابه؛ خاصة حين حققت لهم انتصارهم الواهم على الدهر ـ على حدَّ تصويره ـ وهو أمر مستحيل لم يكن ينتشر كثيرًا لدى الشعراء، فما كان لهم أن يحققوا هذا الانتصار الذى صوَّره أبو نواس وتصوَّره بهذه السهولة، حتى عرضه بتلك البساطة، وهى صورة تكشف عن طبيعة حياة صاحبها، وكأنها لم تكن لتصدر إلاَّ عن سِكِّير ثَمِل تجاهل كل ما حوله سوى خمره وعربدة ندمائه فحسب.

ويصح اعتبار المقدمة ـ فنيًا ـ نوعًا من التمهيد للقصة الخمرية، التى راح أبو نواس يصورها، وهو يبدؤها بعد ذلك بعرض تفصيلى لطبيعة تلك الصور، فكأنه يقف أمامها معجبًا أو عاشقًا ، مما يتسق مع ما هو بصدد تصويره، إذ يراها طيبة

الرائحة، وهم يتنادمون عليها استجابة لتلك الميزة المحققة فيها، كما أنهم يثقون فى أصالة انتمائها، ودقة نسبها، إذ جُلبت لهم خصيصًا من " تكريت " التى حازت شهرة واسعة فى إنتاجها وتعتيقها[١]، ولكن الشاعر هنا يبدو سريع الانتقال بين المشاهد، فإذا هو يطلع علينا بعد ذلك بعرض مشهد يركز فيه عدسته على بطلته : تلك العجوز الشمطاء التى ربما يبدو عليها طابع البراءة، وهى تصطنع الوقار، ولا كذلك كانت على الإطلاق، فأنَّى لها ببعض من تلك البراءة المتكلفة وهى صاحبة الخمارة تديرها، وتنشر فيها من ضروب اللهو وصور المجون والخلاعة والعربدة ما استساغه الشاعر وقرناؤه. وهو حين يعرض موقفًا اجتماعيًا لها إنما يسجل ظاهرة بارزة من ظواهر العصر، خاصة حين يجعلها تتردد فى فتح الخمارة للندماء، ربما بسبب من خوفها من شرطة الزنادقة[٢]، أو حتى من اللصوص وقطاع الطرق ممن اعتادوا نهب الحانات فى تلك الأوقات المتأخرة من الليل[٣]. وعلى أية حال فهو يسجل هنا موقفًا حقيقيًا مما شهدته تلك المجالس من فسق ومجون[٤]، جعل الحاكم يراقب أقطابها ويتعقبهم فى قليل من الأحيان، حتى إذا ضاقت عليهم السبل زاد حرصهم على المغامرة من أجلها، ولذا يدير أبو نواس حوارًا بعد هذا لإقناع العجوز، وعنده تتعدد أطراف هذا الحوار، وتتفاعل مع الموقف / الحدث، ويوزعها الشاعر بين طرح السؤال وتلقى الإجابة حتى يكشف بذلك حقيقة البعد النفسى الذى يعيشه هو ورفاقه، كما كشف طبيعة البعد الاجتماعى الكامن من وراء تصوير موقف صاحبة الحانة.

---

(١) ديوان أبى نواس ٢٤٤.

(٢) ومعروف موقف الخليفة المهدى حين أعد جهاز شرطة الزنادقة لتتبع المجان ومحاكمة من تثبت عليه الزندقة منهم والزج بهم فى السجون.

(٣) ومعروف أيضًا أن تيار الصعلكة قد وجد امتدادًا فى العصر العباسى، وخاصة منه سطو اللصوص على الحانات والأديرة.

(٤) وكان لبعض الشعراء شهرة خاصة بسبب من تلك المجالس كما عُرف عن مجلس البردان لبشار، ومجلس أرطأة بن سهية وغيرهما.

ولم ينس الشاعر تصوير زمان قصته التى آثر أن يتجه إلى الخمارة فى سياقها، وهى ظروف لها دلالتها ـ كما ذكرنا ـ على مدى حرصه وخوفه من أعين الشرطة، مما قد يضطره إلى الخروج إليها ليلاً، وفى فترة متأخرة منه، تكاد تزعج صاحبة الحانة نفسها:

وللّيل جلبابٌ علينا وحولنا	فما إن ترى إنسًا لديه ولا جنًّا :
يصاحبُنا إلا سماءٌ نجومها	معلقة فيها إلى حيث وجَّهنا

وإن كان قد عاد فكنَّى عن هذا التوقيت، وكأنما قصد إلى توكيده :

فلمَّا طرقنا بابهَا بعد هَجْعَةٍ	فقالت : من الطُرَّاق؟ قلنا لها : إنَّا :
شبابٌ تعارَفْنا ببابك لم نكن	نروح بما رُحنا إليك فأدلجْنَا

على أن اطِّراد الظاهرة هنا لا يجب أن يخدعنا، ولا أن يصرفنا عمَّا مال إليه الشاعر من عرض آخر لمستوى زمنى مغاير يتحدى فيه كل القيم على غرار قوله فى رائيته :

وفتيان صدق قد صرفتُ مطيَّهم	إلى بيت خمار نزلنا به ظهرا

إذ ربما عاشت فى وعيه، أو حتى استقرت فى لا وعيه مشاهد البطولة كما سيطرت على الشعراء القدماء ـ وإن اختلف الموقف بالطبع ـ حين تحدثوا عن رحلاتهم، أو حين صوروا مخاوف الليل التى كانوا يعانون أهوالها وبصفة خاصة فى الفترات المتأخرة منه، تلك التى كانوا يرمزون من خلالها إلى شجاعتهم وبطولاتهم، والشاعر هنا بصدد عرض مغامرة لابد أن يتمتع خلالها بمثل تلك الشجاعة حتى ليستطيع اجتياز مخاطرها، وهو فى حاجة فنية إلى تضخيم ذاته، وإبراز مكانته على هذا النحو بين بقية الرفاق، وبعده ينتقل إلى مشهد آخر فيه قدر من الثبات والتوقُّف عند وصف أصحابه من واقع طبائع علاقتهم بالخمر، ومشاهد إقبالهم عليها،

واستعدادهم للإنفاق فى سبيلها[1]، فهم - كما سبق أن ذكر فى المقدمة - من كرام القوم، وأكثر ما يظهر كرمهم فى سياق الموقف الخمرى الذى يغالى كثيرًا فى تصويره حتى ليجعلهم المصدر الأساسى الذى يمكن أن تعتمد عليه صاحبة الحانة، ولذا يتحداها إذا هم تجنبوها، ويحذروها من مغبة انصرافهم عن خمارتها فى أبيات يغلب عليها طابع الدُّعابة والظَّرْف الاجتماعى، وإن كانت لا تخفى - أيضًا - دلالته الكاشفة عن حرص الشاعر على الفخر بذاته، ورصد كل ما يملكه فى سبيل الخمر، ولذا لم يعد يهتم بما وراء مثل ذلك الإنفاق، ذلك أن لذته الحسية التى يُحدثها شربه تكاد تنهى تفكيره فيما وراء حدود واقعه، فلم يعد يهمه شيء منها على الإطلاق، وعندئذ تتساوى أمامه كل الأشياء، ومنها - على سبيل المثال هنا - حياة تلك العجوز أو موتها، بل تكاد تتساوى - من وجهة نظره أيضًا - مناطق الفضيلة والرذيلة بهذا الشكل، حيث لا شيء يهم !!

ثم يعرض الشاعر جواب العجوز حين تسألهم البقاء حتى الصباح، ومنه ينتقل إلى عرض صورة الخمر، تعلُّقا بشعاعها وإشراقتها، وكأنها إنما تضيء ليل الشاعر مهما اشتدت حُلكته أو زادت عليه قتامتها، أو تمادت فى قسوتها، وكأن الشاعر لا يخشى تلك الظلمة، طالما وجد أداته للاهتداء فيها من خلال شعاع الخمر، فكأنه بواسطة هذا الشعاع راح يعيش فى وضح النهار على المستوى النفسى الموجب قبل أى اعتبار آخر.

---

(١) مما قد ذكرنا على الفور بقول عمرو بن كلثوم فى الجاهلية

ترى اللحز الشحيح إذا أمرت ... عليه لما لـه فيهـا مُهينـا

أو قول طرفة بن العبد :

وما زال تشرابى الخمور ولذتي ... وبيعى وإنفاقى طريفى ومتلدى :

إلى أن تحامتنى العشيرة كلها ... وأفردت إفراد البعير المعبـد

أو حتى قول عنترة :

فإذا شـربت فإننـى مستهلك ... مالى، وعرضى وافر لم يكلم

وإضافة إلى هذا البعد النفسى العميق الذى رسمه أبو نواس بين طيات الصورة، لا يخفى ما فيها من محاكاته - أيضًا - لشعراء الخمر القدماء الذين أكثروا من تصوير شعاع الخمر، فهى تارة عندهم شمس، وأخرى نار، أو هى ذلك الوهج الساطع الذى يضيء حياة أصحابه، ولذلك يقترب بها من مشهد النار الذى سُبق إليه، ويحاول الإضافة إليه من خلال تلك الصور التى رأى منها شرار الخمر شبيهًا بذلك الشرار الدينى فى مصدره الذى شَخَص فيها رجمت به الملائكة المردة من الشياطين، وهو - بذلك - يفيد من القصص القرآنى، وبما استوحاه منه من رجم الملائكة بالشهب للشياطين ممن كانوا ملائكة وتمردوا، فكان الرجم بالنجوم جزاء لهم وفاقًا على تمردهم وشقاقهم[1]،ويريد الشاعر أن يستكمل هنا بقية المشهد التصويرى للخمر، حيث يصورها من واقع قدمها، ودقة تعتيقها، وينسبها إلى عهد طالوت، ثم يجتهد مرات فى إخراج الصور ممزوجة بذاته ومرتبطة بابتكاره الخاص، وإن كان يتأثر بالأعشى الذى أعجب بتعتيقها على أيدى أهل بابل فى قوله :

ولقـــد شـــربت الخمـــر تـــر	كـــض حولـــنا تُـــرْكٌ وكابـــل
كـــدم الذبـــيح وديجـــة	ممـــا يعـــتِّق أهـــلُ بابـــل

ولعله حاول من خلال تفاعل لغة الابتكار مع منطق التأثر بالقدماء أن يستكمل مقومات لوحته، وكان عليه أن يحاول التجديد، وإعادة النظر والتأمل مع صور التراث والمعالجة من خلاله، ولعل التجربة الخمرية التى عاشها قد ساعدته كثيرًا على ذلك، فلم يكن تصوير شعاع الخمر أو قدمها أمرًا جديدًا تمامًا لديه، وإنما وقعت المعانى تحت نظر معظم شعراء هذا الاتجاه، وظل للنواسى - مثل غيره - مجال رحب للتجديد فيها، والإضافة إليها، وإعادة تصويرها فى أنساق فنية لها سماتها وخصائصها التى تميِّز أصحابها عن سواهم من شعرائها.

(١) من مثل ما ورد فى قوله تعالى : ﴿ وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّاظِرِينَ (*) وَحَفِظْنَاهَا مِن كُلِّ شَيْطَانٍ رَّجِيمٍ (*) إِلاَّ مَنِ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُّبِينٌ ﴾ سورة الحجر، الآية١٦-١٨.

وحين اشتد ولع أبى نواس بالخمر وجدناه يميل إلى استعراض بقية جزئيات الصورة التى بدأت لديه من وصف طيبها، وكأنه راح يستجمع كل حواسه فى رسم صوره التى تصدر عنها، فهو سريع الانتقال بين الصورة الشمَّية، إلى اللمسية، إلى المرئية، إلى السمعية، إلى الذوقية، إلى التأثير العام الذى يمكن أن يظل ماثلاً فى كيان الشاعر ككل، فطيبُها مسك فى تصوره الشمى، ومزجها بالماء الصافى، أو البارد أيضًا مشهد تذوقى ينم عن اهتمام الشاعر بها فى إحدى مراحلها، وهو يشى فى الوقت ذاته بتقليدية الشاعر فى عرض مسألة المزج بهذا الشكل المرئى وغيره، ليستتبع تلك المشاهد بإصدار صور بصرية أخرى يرينا من خلالها " شباك الدر على ديباج الياقوت "، وهو ما أداره حول مزج الخمر بالماء على صفائه ونقائه المعهود لدى شعرائها.

وما إن ينتهى الشاعر من عرض مشهد الخمر ـ على هذا النحو ـ حتى ينتقل إلى تصوير محاور أخرى من خلال علاقاتها الخارجية، حيث يرسم منها عدة لوحات فنية يظهر الساقى بطلاً فى إحداها، حيث يراه الشاعر قمرًا تجمعت فيه آيات الجمال، كأنما اشتق منه هاروت سحره، ويظهر المُغَنِّى بطلاً آخر فى لوحة جزئية أخرى تكمل إطار المشهد الخمرى، وهو ما يعرضه أبو نواس فى صور سمعية طريفة تظهر فيما يسمعه الندماء منه، وما يجلبه لهم من طرب وغناء، لا يسعهم معه إلا إطالة النظر إليه، وكأنهم لا يدرون من أمرهم شيئًا ولا مما يحدث حولهم فى عالم الواقع .. ولا هم يريدون !!

ولم تعدم الطبيعة نصيبها ضمن مقومات اللوحة الكبرى التى رسمها أبو نواس للخمر، بقدر ما اتخذ منها الشاعر إطارًا فنيًا لمجلس الشراب، فبدت لديه روضة غنَّاء تكشف جانبًا من جوانب الحضارة العمرانية التى شهدها المجتمع العباسى من ناحية، وكانت حديقة تتناغم أطيارها وتتوافق أطيافها مع طابع الظروف النفسية التى هيأتها الخمر لشاربيها من ناحية أخرى.

وهكذا بدا أبو نواس أمينًا مع نفسه ومع عالمه فى نقل الصورة الخمرية التى

استمدها من واقع الحضارة الجديدة، وإن ظلت محاولاته مستمرة حول مزج مواد هذا الواقع التصويرى بصور من الواقع التراثى الذى فرض نفسه عليه من خلال صلته بأسلافه، والتصاقه بمشهوريهم فى عالم السكر والعربدة، وفوق هذا كله تظهر التجربة الخمرية معلمًا بارزًا فى كثير من صور القصيدة، بما لها من دلالة دقيقة على صدق الشاعر فى معايشة موضوعه، وحتى فى صراعاته النفسية الدائبة بين الموروث وبين المادة الجديدة، وهى الصراعات التى تظل واردة حول موقفه الاجتماعى الذى يعكسه ـ جزئيًا ـ منطق التحديد الزمنى لخروجه إلى الحانة، حيث يتخفى ـ تارة ـ ليلاً لاختلاس اللذة والمنادمة، وأخرى نراه فيها يفتقد كامل متعته إلا من خلال مجاهرته بالمعصية، أو خروجه قاصدًا إليها فى وضح النهار، أو دعوة رفاقه إلى اتباعه فى فجاجة مسلكه على غرار مناداته لصاحبه أحمد بن صالح بن عبدالقدوس قائلاً :

يـا أحمـد المُرْتَجَـى فـى كـل نائـبة　　　قـم صـاحبى نعـص جبار السماوات!!

[٢]

وعلى هذا يمكن الاعتداد بهذه القصيدة ـ وتقاس عليها أشباهها ـ نموذجًا خاصًا من نماذج الفن الخمرى النواسى فى شكلها ومحتواها، وإن كان أبو نواس قد نقل بعضًا من صفات الممدوحين فى قصائد المدح ليضيفها على ندمائه فى المقدمة، حيث أسبغ عليهم من صفات الكرم والشرف والعزة والشجاعة ما يرقى بهم إلى درجة الممدوح فى صورته المطروقة. وفى انتقالة منطقية مقبولة ـ حسب تصوُّره ـ حاول أن يفلسف موقفهم من الزمان، أو يحكى صورة من صراعهم معه، وبعد تمهيده هذا رأيناه يلجأ إلى التراث يستقرئ بعضًا من الصور التى صحبته عبر منادمته لهم، وهو ما حاول تجليته من خلال عرض المجالس الخمرية فى صور حية ظهر فيها الساقى والمطرب والنديم، وأحاطت بكل ما فيها من معالم الجمال ورونق الحياة.

وتظل للروح القصصية سيطرتها الواضحة على القصيدة ابتداء من تعامل أبى نواس مع الصور من منظور حركى، استطاع ـ بجدارة ـ أن يوفِّره لها، وذلك منذ اعتمد على الحركة منذ انتهائه من المقدمة التى خلُصت لتصوير أصحابه، وثنائه عليهم، حيث انتهى منها إلى إبراز رغبته فى منادمتهم على خمر معنية معينة، راح يجيد الانتقال إلى طرحها فى شكل تصويرى متوالٍ .. وإلى جانب عنصر الحركة راح يستعين أيضًا بالحوار، الذى بدا مكمِّلاً لأدواته الفنية، تلك التى أجاد استغلالها فى كثير من صور القصيدة، كما أجاد التنويع فيها عبر أبياتها المتعددة، ومشاهدها المتلاحقة.

ومع هذا فنحن لا نزعم أن أبا نواس كان قاصًا، ولا هو التزم بقواعد الفن

القصصى الذى لم يعرفه عصره ـ أصلاً ـ ولكن الذى يبدو أن تجربته الخمرية قد ظلت حافلة بما فيها من مقومات الحركة والحيوية، وبما ظهر فيها من أبطال شاركوه مخاض مغامراته؛ الأمر الذى أسهم فى إخراج القصيدة على الصورة التى رأيناه يصدر فيها عن صياغته الدقيقة، وقد كشف من خلالها عن طبيعة تجاربه دون زيف، وهى براعة ساعدته على تسجيل مستويات عديدة من صراعه النفسى والاجتماعى، ولذا كثُر فيها عنصر الوصف الذى لا تكتمل النزعة القصصية إلا به، حتى ظهرت لنا الحياة من حول الشاعر مليئة بالصخب والضجيج، وقد انتشرت فيها معالم الجمال، وهى صور أشبعت فى نفسه رغبات كثيرة عاش أسيرًا لها وباحثًا عنها، وبدا شديد الاقتناع بها، شديد الحرص على الصدور عن أصدائها فى نفسه.

ولم يكن بروز العناصر القصصية فى القصيدة إلا كاشفًا عن عناية صاحبه بها، حتى راح ينوع فيها، ويحرص على الإجادة فى عرض جوانبها، بدءًا من توزيع صيغ الحوار ـ مثلاً ـ بينه وبين أصحابه حينًا، أو بين الندماء جميعًا وبين صاحبة الحانة كطرف آخر حينًا آخر. أو بشكل فعَّال مع عنصر الحركة، وهى بطولة تعدَّد أصحابها على مستوياتهم المختلفة من ندماء وسقاة ومغنِّين، وصاحبة الحانة، وإن كان لا يخفى ـ أيضًا ـ أن أبا نواس قد تصدَّر تلك البطولة، حين جعل نفسه زعيم عصابة السوء دون وجل، بل ـ على العكس من ذلك ـ جاءت تلك الزعامة لديه مدخلا لفخره بنفسه وبعصابته على السواء، والمهم أنه استطاع إقناعنا بنشاطه بوصفه البطل الرئيسى فى القصة الخمرية، ومن حوله برزت شخصيات متعددة راحت تقوم ببطولات ثانوية تُعَدُّ ـ بدورها ـ ضرورة من ضرورات استكمال مقومات الفن القصصى فحسب.

ولم ينس أبو نواس أن يجعل المتلقى يعيش معه بعضًا من عالمه متأملاً معه كثيرًا من صراعاته الاجتماعية، وهو بذلك يكاد يستكمل عناصر القص التى دار حولها منذ حدد الفترة " الزمانية " التى تقع فيها " الأحداث " ليدور فى سياقها " الحوار " وتتحرك فى أطرها " الشخصيات "، وهى تلك الفترة المتأخرة من الليل بما رأيناه لها

من مدلول اجتماعى ونفسى سبق أن عرضنا لها .. ولاشك أن مكان الأحداث قد ظهر أكثر من مرة حيث تعددت زواياه ومداخله منذ طروق العصابة للحانة إلى لحظة الشرب والطرب، إلى مرور السقاة على الندماء بكؤوس الخمر المترعة، إلى تصوير تلك الرياض التى أحاطت بالسكارى من صحبه وندمائه من كل جانب.

ولا يعنينا من القصة هنا دقة تمسك الشاعر بكل عناصرها أو جل مقوماتها بقدر ما يعنينا ما فرضه عليه الموضوع، أو ما أملته عليه التجربة، فكان بصدد تصوير صراعات نفسية تكررت فى حياته، رأى فيها ذاته وقد توحدت مع ذوات رفاقه، وتفاعلت معهم من خلال نوع من الاتفاق الفلسفى فى طبيعة الرؤية للحياة، وحتمية البحث عن مصادر اللذة، وتجديد الموقف الصريح منها دون مواربة؛ الأمر الذى دفعه دفعًا إلى الإعجاب بأشخاصهم، وهو إعجاب لم يكن ليصدر إلا عن ولائه للخمر، أو اطمئنانه إلى اتفاق تام مع الندماء، أو اتساق حتمى مع كل ما يذهبون إليه، أو يلهجون به فى عالم مجونهم وسكرهم من عربدة المخمورين !

[٣]

هكذا اتخذ أبو نواس من خمره مشجبًا يعلق عليه صورًا مختلفة من صراعات عالمه، ربما لكى يتسق مع نفسه، أو حتى يتخلص من بعض صراعاته إزاء تلك المشكلات التى آثر أن يسرف فى محاولات الإفلات منها، فكان إسرافه فيها موازيًا لإسرافه فى شعوبيته، وتماديه فى زندقته ومجونه وعربدته جميعًا، أو كان ـ بمعنى أدق ـ صورة دقيقة منها، ووجها آخر لها :

١- فعلى المستوى الاجتماعى اتخذ أبو نواس من الخمر خليلاً نديمًا ورفيقًا يشد إليه الرحال، تكثر إليها أسفاره، فكانت الخمر ممدوحه، وبدت فى كل الأحوال موضع آماله، وتحولت إلى مصدر العطاء الذى لا يلجأ إلاَّ إليه، كلما اشتدت به الحاجة النفسية إليها، أو زادت عليه ضغوط الحياة، ومن هنا بدت رحلته إليها محفوفة بالأخطار، حتى بدت جهادًا طويلاً وشاقًا يقتحم فيه من الليل ظلمته، ومعه أقرانه من عصابة السوء التى كانت هى الأخرى مصدرًا مؤكدًا من مصادر نشوته ووسيلة من وسائل مشاركته معاناته.

٢- وعلى مستوى العلاقات بين الشاعر وبين تلك العصابة نجده وقد كاد يستبدل بفكرة الرفقة الجاهلية التقليدية موقف المنتمى الجديد إلى مجموعة توحَّدت معه فلسفتها، واتفقت رؤاها للحياة من منظور أخلاقى واجتماعى متشابه ـ إلى مدى بعيد ـ حتى اعتد بها اعتدادًا خاصًا، وكذا كان موقفه بين أعضائها حيث رآها ورأى نفسه بينها :

عصابةُ سوء لا ترى الدهرَ مثلهم   وإن كنتُ منهم لا بريئًا ولا صفرا

٣- وعلى المستوى الفنى حققت له الخمر فرصًا أوسع لطرح قضايا التجديد التى زعم الشاعر حرصه عليها، حتى راح يتبناها بدلاً من أطلال القدماء، ولكنا هنا نطرح تحفظًا مبدئيًا سنعرض له تفصيلاً بعد ذلك عند رصد ملامح التجديد فى الخمرية النواسية، أساسه تلك الأصول التى أفادها من أسلافه القدماء فى نفس المسار، مما يضع تجديده فى حجمه الطبيعى بعيدًا عن منطق المبالغات التى قد تطرأ على الموقف، فتجعل منه الأستاذ الأول للفن الخمرى، أو تتجاهل ـ آنذاك ـ أصداء ذلك التراث الطويل الممتد على تكوينه الفنى بصفة خاصة ومؤكدة.

٤- وعلى المستوى النفسى استطاع أبو نواس أن يتخذ من الخمر معادلاً للمرأة فى حياته، فراح يصورها على الصعيد الغزلى، ليراها مرة مجوسية الأنساب " وأخرى " مخطوبة " أو " متزوجة " ويراها مشتاقة، وندماءه عشاقًا يرحلون إليها، أو تظل هى نفسها عانسًا تأبى الزواج بغيره، أو بغير أفراد عصابته، فتحتفظ لهم ببكارتها، وغير ذلك مما يوحى بشدة تلهف الشاعر عليها وولعه بها، وهو ما يدفعه مرارًا إلى رسم الكثير من صور الإعجاب بها فى كل تلك الحالات وأشباهها، وبما تتركه ـ أيضًا ـ فى نفوسهم وعقولهم من تأثير يخفف بعضًا من آلامهم فى عالم الضياع بين النشوة والسكر واللهو وعربدة الرفاق.

٥- وعلى المستوى الدينى بدت خمر النواسى رد فعل لفشله فى التمسك بأهداب دينه، حيث كشفت ـ صراحة ـ عن ضعف معتقده، منذ بدا شابًا متحللا يحاول التخفف، أو حتى الانصراف عن القيام بالأعباء الدينية والتكاليف والعبادات، حتى إذا ما أحس مزيدًا من فشله جاهر ـ غير وجل ـ بإعلان المعصية، فراح يسخر من مقومات دينه، ويستهزئ بها، لأنه إنما يسخر ـ ضمنًا ـ من كل مقومات عالم الفضيلة التى أسقطها من حسابه، فلم تصمد طويلاً أمام إغراء الكأس، ليبرز من ورائها بطولات زائفة لا رصيد لها من الواقع، بقدر ما بدا رصيدها من الواقع، وبقدر ما بدا رصيدها الأكبر كامنًا فى أعماقه ومخيلته، فاتخذ منها معبوده الأول، بها ولها يُطَوِّف حتى الثمالة، ولها وحدها يقدم القرابين

والصلوات، ويسجد فى محرابها تقديسًا وإجلالاً، ورغبة فيها، فلا يكاد يطيق " دون السجود لها صبرًا " على حد تعبيره عن موقفه وموقف ندمائه معه.

٦- وعلى المستوى السياسى بدت الخمر النواسية صالحة لأن تكون استكمالاً لتيار الشعوبية من منظور حضارى ومذهبى معًا، حيث بدت حافزًا للشاعر لأن ينظم فى السخط على بداوة العرب، والسخرية من أنماط شرابهم التى صورها، وسخر منها، متناسيًا منها منْ طردته القبيلة الجاهلية بسبب نظائر مسلكه، بل ربما تناسى أيضًا انتشارها لدى كثير من شعراء العصور الأدبية المختلفة ممن كانوا مُثُلاً يحتذيها، ويسير على مناهجها فى فنه، وقد آثروا جميعًا انتهاك القيم الدينية على طريقة الأخطل وأمثاله من شعرائها الكبار.

٧- ولعل فلسفة " الإغراء " كانت تقف فى قائمة الدوافع القوية التى حدت بأبى نواس إلى الإسراف فى مسلكه حتى دفعته إلى التمادى فى سلوكه الماجن بلا حدود، فهو يعرف الرقيب ولكنه لا يخشاه، بل يخاتله ويخادعه وصولاً إلى مصدر اللذة المبتغاة، ولذا ارتفعت عنده صيحات الإغراء، معلنة عن شدة تعلقه بالخمر منذ تضحيته بحديث الطلل فى سبيلها، رفضًا لبلاغة القدماء وتحقيرًا لتراثهم، وإيثارًا للجديد حين يتعلق بالخمر على وجه التحديد.

صــــفةُ الطلـــول بلاغـــةُ القُـــدْم	فاجعــل صــفاتك لابــنة الكَــرْم
تــصفُ الطَّلــولَ علــى الــسماع بهــا	أفــذو العــيانِ كأنْــتَ فــى العِلْــم ؟
فعـــلام تُـــذْهَل عـــن مُشعـــشعةٍ	وتهــيمُ فــى طَلَــل وفــى رســم؟

إلى حد تضحيته المعلنة بكل القيم الاجتماعية فى سبيل الوصول إليها :

لا تــسقنى الدهــر إمَّــا كــنت لى ســكنًا	إلا التــى نــصَّ بالتحــريم جــبريلُ
إنْ كــان حــرَّمها الفــرقان بعــدُ فقــد	أحلـــها قـــبلُ تـــوراةٌ وإنجـــيلُ

بل ربما أدت به التضحية إلى اصطناع محاولات عابثة لشربها على أى من الأديان:

خُـذها علـى ديـن المـسيح إذا نَهَـى　　　عـنْ شُـرْبها ديـنُ النبـى محمَّـد

فإذا وجد مسوغات شربها غير مهيأة له، أو غير واردة على أى من الأديان ضرب صفحًا عن كل الأديان، واتخذها له دينًا خاصًا يفلسف من خلاله كل حياته :

فخُـذْهَا إن أردت لذيـذَ عـيش　　　ولا تعـدل خليلِـى بالمُـدَام

فـإن قالـوا : حـرامٌ قُـل حَـرَامٌ　　　ولكـنَّ اللـذاذة فـى الحـرام

فإذا بإغراء الخمر يملك على الشاعر لبه، حتى لتصبح معادلاً لأشياء كثيرة تلتقى فيه رؤاه المختلفة دينية كانت أو سياسية أو اجتماعية أو غزلية، وهو ما راح يسجله فى مثل قوله متشبثًا بمسلكه :

دع عـنك لومـى فـإن اللـومَ إغـراءُ　　　وداونـى بالتـى كانـت هـى الـدَّاءُ

وكأن كل ظروفه قد أبت إلا أن ينصرف إلى دوافع تحثُه على مزيد من السكر، أو إصرار على الجهاد فى سبيلها على حد تعبيره[1]، فكانت صورتها فى ذهنه هى الحقيقة الوحيدة التى يركن إليها ضميره بصرف النظر عن طبائع المعوقات التى يمكن أن تحجبه عنها، أو تحجبها عنه.

ولذا ظلت فلسفة " الإغراء " مسيطرة عليه، وكأنها أخذت عليه لبه، حتى أصبحت مفتاحًا لشخصيته، لا يتحرك إلا قاصدًا الحانة، بل لا يحرك شخصيات مسرحياته الخمرية إلاّ إليها، ثم هو يلجأ إلى أساليب الكسير الماجن فى إغراء صاحبة الحانة، حتى تفتح لهم أبوابها بلا خوف ولا تردد، لعله يبعث فى نفسها شيئًا من

---

(١) حيث يقول مرشحًا مذهبه ومعبودته :

جعلت الحَجَّ فى عُمىَّ وبِناً　　　وفى قُطْـر بُلٍ أبـدًا رباطي

فقل للخمس آخر ملتقانا　　　إذا ما كان ذاك على الصراط

ومنه كان رد فعله العدائى ضد الحج كفريضة إسلامية حيث قال :

لا تأتينَّ بلاد مكة محرما　　　ولو انَّ مكة عند باب الدار

الاطمئنان الذى يصوره أيضًا نمطًا من أنماط الإغراء قد يصل إلى مداه حين يجعل حياتها وموتها، رهنًا بترحيبها به وبأفراد عصابته من خلال استعدادهم جميعًا للإنفاق فى سبيل الخمر :

فاحيَىْ بريحهمُ فى ظل مكرُمَة حتى إذا ارتحلوا عن داركم: موتى!!

أو حتى فى إقناعها بأنهم ما كانوا ليجتمعوا عندها إلا من أجل الشرب فحسب، فهم ليسوا من قطاع الطرق، ولا هم كانوا من لصوص العصر، ولم تلتق فلسفتهم أو تتوحد رؤاهم إلا على أعتاب حانتها فحسب :

فلمَّا طرقنا بابها بعد هجعة فقالت : مَن الطُرَّاق؟ قُلنا لها إنَّا
شبابٌ تعارفنا ببابك لم نكُنْ نروحُ بما رُحْنَا إليْك فأدلجنا

فكان حواره مع صاحبة الحانة ينطلق أيضًا من منظور الإغراء، وهو ما كان يصنعه مع أفراد عصابته مرارًا، ثم يوسع الدائرة لتشمل شباب العصر جميعًا فى محاولات دائبة ليركبوا الموجة التى ركبها أبو نواس[1]، وأن يظلوا معه فى نفس الاتجاه بلا انقطاع أو تخلف أو تراجع.

يتحول عالم أبى نواس الفنى ـ على هذه الصورة ونظيراتها ـ إلى لوحات خمرية متعددة الأركان، يضمها إطار واحد ـ أو يكاد ـ تحكمه الديمومة، ويشيع فيها التواصل والتجدد، ويغلفها الإصرار والمغالاة، خاصة إذا استثنيا بعضًا من لحظات الندم التى أفاق فى بعضها من عالم سكره، وصحا فى بعض منها إلى مواجهة آلام الواقع، فأصدر بعضًا من بياناته الشعرية معلنًا توبته، أو مسجلاً توقفه المؤقت عن الاستمرار فى مسلكه، ولكنها بدت توبة آنية محكومة بلحظات قليلة فى كثير من الأحيان، على نحو مما يسجله قوله على منهج أصحاب الإرجاء:

---

(١) ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم وأسمت سرح اللهو حيث أساموا
وبلغتُ ما بلغ امرؤ بشبابه فإذا عصارة كل ذاك أثامُ

يـــا ربِّ إن عظمــتْ ذُنوبـــي كثـــرةً   فلقــد علمــتُ بــأن عفــوَك أعظــمُ
مـــالي إلـــيك وســـيلةٌ إلا الـــرَّجا   وجميلُ عفـوك، ثـم إنِّـيَ مـسلم[1]

وهى أقوال يجبُّها إسرافه فيما ذهب إليه من صيغ التحدى التى صدرت عن وعى مؤكد بما يقول، وإدراك واضح لطبيعة العقاب المتوقع، وإصرار متعمد على ارتكاب المعصية، وإغراء الآخرين على خوضها على الرغم من هذا التوجُّس :

إن كنـــــتما لا تـــــشربان معـــــي   خوف العقاب شربتها وحدْي!![2]

ومن مثل قوله :

يــا مــن يلــوم علــى حمــراء صــافية   صِرْ فى الجنان ودعنى أسكن النَّارا[3]

أو قوله :

فقلــتُ واللــيلُ يجلــوه الــصباح كمــا   يجلــو التبُّــسم عــن ثغــر الثنــيات
يــا أحمــد المرتجــى فــى كــل نائــبة   قـم صاحبى نعص جبار السموات
وهاتهـــا قهـــوةً صـــهباءَ صـــافيةً   منـسوبةً لقــرى هـيتٍ وعانــات[4]

وكذا كان قوله فى سياق التحية بالعبادات أمام الخمر :

عــــــاذل فــــــيه أطِعــــــني   وأقِــــــــلَّ الآن لوْمــــــــي
واشْـــــرب الــــــراح ودعنْـــــي   مـــــن صـــــلاةٍ كـــــلَّ يـــــوم
وإذا مـــــا حــــــان وقــــــتٌ   لـــــــصلاةٍ أو لـــــــصوْم

(١) الديوان ٥٧٨، وكأنما خاض مع رفاقه مخاضًا متشابهًا جمع بين وجوديته واغترابه منذ سلك مسلك المتحلل الجرئ على مجتمعه، الرافض لقيمه، لا يعبأ بمسئولية ولا يطيق تكلفًا بل أراد العيش لمتعته ووجوده اليومى وكفى !!
(٢) الديوان ١٩٣.
(٣) الديوان ٢٥٧.
(٤) نفسه ١١٧.

فارفـــــع الــــــصوْمَ بـــــــشَرْب وامــــــزج الخمـــــــر بـــــنَوْم

وعلى هذا النسق كان موقف التوبة الطارئة، وكان منطق الزهد العارض الذى صوره أبو نواس فى بعض من قصائده، حيث افتقد فيها منطق الديمومة التى رصدها للخمر والتى أضحت معيارًا دقيقًا من معايير حياته العامة والخاصة، وبذا كان ما طرأ عليها لا يتجاوز كونه أمرًا مؤقتًا يكاد يذكرنا بموقف الشاعر فى مدرسة الغزل اللاهى حين يرتدى ثوبًا عذريًا أحيانًا، يتمسح عنده بأركان العذريين فلا يبقى له من مقومات حياتهم شيء إلا تلك " الآنية " التى يفرضها على نفسه، وإن تناقضت مع أصول القاعدة التى تلون حياته بألوان ثابتة بدت غير قابلة للتغيُّر أو التحول، فإذا استعرنا فكرة " الديمومة " و" الآنية " من عمر بن أبى ربيعة فى موقف الغزل ـ مثلاً ـ وجئنا بها قابلة للمرونة والتطبيق وجدناها تنطبق بسهولة على مسلك (النواسي) فى زهده لحظات ندمه، فقد كان عمر يعرض على نهج العذريين مثلاً :

يقــول خليلــى إذ أجــازت حمــولها خوارج من شوطان : بالصبر فاظْفرِ

فقلـت لـه : مـا مـن عـزاءٍ ولا أسـى بُـسْلٍ فـؤادى عـن هـواها فأقـصِر

ومـا مــن لقــاء يُرْتَجــى بعــد هــذه لــنا ولهــم دون الــتفاف المجمَّــر

فهــات دواءً للــذى بــى مــن الجــوى وإلا فدعنــى مــن مــلاك واعــذُر

بــتاريح لا يــشفى الطبــيب الــذى بــه ولــــيس يواتـــيه دواء المبـــشِّرِ

وطــورَيْن طــورًا يائــسًا مــن يعــوده وطورًا يرى فى العين كالمتحيِّرِ[1]

فإلى هذا الحد استطاع عمر أن يتقمص شخصية الشاعر العذرى، وأن يوهم

(١) ديوان عمر : انظر الغزل بين الجاهلية والإسلام، د. شكرى فيصل ٤٥٩، معالجة الآنية والديمومة التى استعرناها من دراسته هنا.

أجازت حمولها : مضت بها، شوطان : اسم مكان، أسى جمع أسوة يريد القدوة التى يقتدى بها فى الصبر والكف عن حبه. الجمر : موضع رمى الجمار حيث يكثر الناس ويلتف بعضهم حول البعض.

بصدق العاطفة بنفس القوة، حيث يبدو قادرًا على تمثُّلها، ثم يميل إلى تصويرها مقتنعًا بما يطرحه حولها، ولكنّا مع هذا لا نزال ندرجه ضمن مدرسة الغزل اللاهى أو الحضارى بكل مقوماتها وطوابعها المحددة التى عرفت بها، وانتشرت فى معظم شعره، ومثلت فلسفة حياته الغزلية على حقيقتها، بعيدًا عن تلك النظرات الزائغة الخاطفة المحكومة بآنية الموقف والمنطق العارض للحظة.

من هنا يصبح من الضرورى أن نتبين طبيعة الخيط الذى يحكم ديمومة الرؤية أو يؤكد استمراريتها لدى الشاعر، وماهية الاتجاه الذى يتكرر فى شعره من خلال إعمال " الذاكرة الفاعلة " التى تطرح نفسها على كل المواقف، التزامًا بهذا المسار العام الذى يسير عليه طوال حياته، حتى إذا تصوَّر أنها قد آذنت بالمغيب ترك (النواسي) وصيته المشهورة من خلال مخاطبته رفاقه :

خليلـــــــىَّ بـــــــالله لا تحفِـــــــرَا لى القـــــبرَ إلا بِقُطْـــــرُ بُـــــل

خـــلال المعاصـــــر بـــين الكـــرو م ولا تُدنيانـــــى مـــــن الـــسنبل

لعلـــــىَ أسمــــعُ فـــــى حفرتـــــي إذا عُــــصرت ضـــجةَ الأرجـــل

وهو يريد ذلك المكان بالذات ليستمتع بسماع أصوات ندمائه، ولتطربه ضجة أرجل السكارى على حد تصويره، وهى الوصية التى تنم عن الطابع الحقيقى لحياته، مما التمس فيه شيئًا من مثل موقف أبى محجن الثقفى، حين حبسه سعد بن أبى وقاص ـ فى عصر المبعث ـ فقال : أما والله ما حبسنى بحرام أكلته ولا شربته، ولكنى كنت صاحب شراب فى الجاهلية، وأنا امرؤ شاعر يدبُّ الشعر على لسانى فينفثه أحيانًا، حبسنى لأنى قلت :

إذا مـــتُّ فادْفنـــىِّ إلى جـــنب كـــرْمة تُـروِّى عظامـى بعـد مـوت عـروقها

ولا تدفنَّنـــــــى بـــــــالفلاة فـــــإنني أخـــاف إذا مـــا مـــتّ ألا أذوقهـــا

وكأن أبا نواس قد استوحى مثل هذا التشبث بديمومة الرؤية الخمرية من واقع اقتناعه بها، وربما وجد سندًا لدى بعض من الأسلاف على نحو ما كان من قول أبى

محجن أو غيره ممن عاقروا الخمر، وأعلنوا عجزهم عن مجرد الانصراف عنها، أو اعترفوا بالاستسلام الكامل لها.

من هنا يصعب إخراج أبى نواس من دائرة المجون ـ والزندقة ـ ولو بشكل مؤقت، فقد امتلأ عقل الرجل ووجدانه بهما، حتى صور أشد درجات اللهو والعربدة فى عصره، وقطع فى طريق الزندقة أشواطًا لا تُمحى من تاريخه بسهولة، إذ لا يمكن إخراجه من تلك الدائرة لإدراجه ضمن شعراء الزهد لمجرد أنه تنبه إلى خطأ فى مسلكه فى فترات متعددة، فأصدر فيها توبته وأعلن ندمه، حتى بدا أقرب إلى حس الزهاد فى تلك الفترات، وهى فترات قصار لم يطل أمدها، ولم تلتق معًا فى مجرى متمايز يمكن أن يرسم له رؤية متكاملة، بقدر ما ظلت متناثرة تناثر أيام حياته التى قضاها بين حانات الخمر أولاً وثانيًا وأخيرًا، قبل أن يكون رجل زهد أو ورع أو عبادة، من هنا كان صدق أبى نواس مع نفسه، وكان اتساقه مع ندمائه أقرب إلى تمثيل حياته من أى اتجاه آخر يمكن أن نراه من خلاله مترددًا أو حتى متناقضًا على غرار ما كان فى موقفه من المشهد الطللى.

ولم يكتف أبو نواس فى موقفه الخمرى بمجرد الإشارات الغزلية التى راح يقحمها على القصيدة من منطلق التصوير والتشخيص، أو مجرد عرض المواقف، وكشف الانفعالات، ولكنه حرص كثيرًا على إظهار الأبعاد الزمانية والمكانية التى يتخذ منها مسرحًا لأحداثه فى علاقته بالحانة وصاحبتها[١]، مما يكاد يذكرنا بموقفين شعريين :

أحدهما موقف المادح حين يذهب إلى ممدوحه متجاوزًا الفلوات بكل مشقاتها وعقباتها، وما ينتشر فيها من القتامة وظلمة الليل ووحشة الطريق، وثانيهما موقف الشاعر الغزل حين يستعرض مغامراته الليلية جهادًا دائبًا فى سبيل الوصول إلى ديار محبوبته، واقتحام سياج الحراس من حولها. من هنا يبدو تكرار مشهد الليل عند أبى نواس نفسه قريبًا من ليل شاعر الغزل الحضارى الذى آثر أن يلهو من خلال مغامراته وتضحياته وبطولاته، ومن خلال أيضًا فلسفة حركة حياته من منظور غزلى اتخذ فيه من الليل ستارًا وجلبابًا، فكان الزمن ـ بهذه الصورة ـ قاسمًا مشتركًا بين خمر أبى نواس وبين غزل شعراء الحضارة فى عصره، وحتى فيما قبله، على نحو ما رصده عمر بن أبى ربيعة الذى مهَّد له الطريق، وبقى عليه فقط أن ينقله من مجرد حديث غزلى إلى حوار خمرى، مما يذكرنا ببعض صور عمر ـ أيضًا ـ من مثل قوله :

ولقد دخلْتُ البيتَ يُخْشَى أهلُه　　　　بعد الهدوِّ وبعد ما سقط النَّدى

وهو عنده ـ أيضًا ـ يتأتَّى بعد فناء الصوت وغياب القمر وهدوء القوم إلى النوم:

---

(١) ينظر فى هذا الصدد تفصيلاً كتاب " ألحان الحان " للأستاذ عبدالرحمن صدقي.

فلمـا فقـدت الـنوم مـنهم وأطفـئت مـصابيحُ شـبت بالعـشاء وأنـؤرُ
وغـاب قُمـيرٌ كـنت أرجـو غُـيوبه وروَّح رعـــيانٌ ونـــوم سمـــر
وخُفـض عنـى الـصوت أقـبلت مـشية الـ حُباب وشخصى خشية الحى أزوَرُ[1]

حيث يبدو مشهد الليل المكرر ـ على هذا النحو ـ قادرًا على تسجيل دلالة مهمة تكشف عن تقارب نفسية الشاعرَيْن، أو هو يقترب بهما معًا من دائرة واحدة بدت محكومة بالظلام الذى يُسْتغل للاقتراب من الرذيلة، أو السعى حثيثًا إليها، على أن يكون فى مأمن من المجتمع الذى يغترب عنه الشاعر ـ أو يتمنى ذلك ـ فى مثل تلك الأحوال، ولذلك تبدو وظيفة الليل عند (النواسي) وثيقة الصلة على المستويَيْن النفسى والفنى بنظائرها عند (عمر) الذى رأى فيه غلافًا يحميه من سطوة المجتمع، أو يمنحه الفرصة لمعايشة عالمه الغزلى حيث يجد متعته ولذته :

بتْـــنا بـــأنعم لـــيلة وألـــذها للـنفس مـا سـتر الـصباح حجابـه

من هنا كانت سعادة المغامر ليلاً؛ الأمر الذى استكمله بكرهه للنهار الذى قد لا يتلاءم مع صراحة اللذة، أو المجاهرة بها ينشده من عالم الرذائل، وهو الأمر الذى تعجَّله أبونواس من واقع منطق صاحبة الحانة، حيث رفض أن ينتظر بزوغ الصباح، ربما لشدة رغبته فيها، ولهفته عليها، وربما لأنه استمرأ الليل فوجد فيه صباحه وإشراقة يومه، أو انبلاج ضوئه بتأثير الخمر، حيث يقول فى لهجة المتحدى الواثق من اقتناعه بمسلكه :

قالـت : فعـندى الـذى تـبغون فانتظـروا عند الصباح ، فقلنا : بل بها إيتى !
هـى الـصباحُ تحـيلُ اللـيل صـفوتُها إذا رمـــتْ بـــشرار كاليواقـــيت
رمْـىَ الملائكـة الرُّصَّـاد إذ رجمـتْ فى الليل بالشُّهب مُرَّادَ العفاريت

وقبل أن يسدل الليل أستاره أو يسلم القياد للصباح، وبمنطق آخر قبل أن تفسح

---

(١) ديوان عمر ص٦٦.

الرذيلة المجال للفضيلة، يصل الأمر بالشاعر وأصحابه إلى ذروة المتعة، ومعايشة نشوته حتى استغرقهم سبات عميق من الثمالة، ومن روعة ما وقع بأسماعهم من أصوات القيان، وما رأته أبصارهم فى مجالس الطرب والغناء والمنادمة.

ومن المؤكد أن أبا نواس قد اتخذ من تلك الدلالات الزمنية الغامضة مجالاً رحبًا لنشر فسوقه وإذاعة صور عربدته، فكانت حالته النفسية هى الدافع الأول له لكى يعيش فى الظلام مغتربًا عن مجتمعه إلا عن " عصابة السوء " التى ترنم باسمها، ووجد ذاته فى رحابها.

توقف أبو نواس عند النهار وإشراقة الصباح فى تصوير الخمر ذاتها، وكأنه كان يكمل بذلك تمرده على كل القيم، ويعلن حربه وعصيانه حينًا من منطق الشعوبية الصارخة، وأحيانًا من منطق الزندقة بما تحمله من شكوكه، وما تعكسه من صور استهتاره على نحو ما كشفه فى كثير من شعره :

بكـرتْ علـى تلومنـى فأجبتُها ... إنِّـى لأعـرف مـذهب الأبـرار!
فدعـى المـلام فقـد أطعـتُ غـوايتي ... وصـرفتُ معرفتـى إلى الإنكـار
ورأيـت إتيانـى اللـذاذة والهـوى ... وتعجُّلـى مـن طيب هـذى الـدار
أحـرى وأحـزم مـن تنظُّـر آجـلٍ ... علمـى بـه رجْـمٌ مـن الأخـبار
مـا جاءنـا أحـد يخـبر أنـه ... فـى جـنة مـذ مـات أو فـى نـار[1]

وكأنه راح يرسم صورة مضطربة لما يعتمل فى أعماقه من جرَّاء هذا القلق وذلك الاضطراب، وإن ظل غريبًا لديه فى تلك الصورة ما قرَّره حين صرف معرفته إلى الإنكار ـ على حد تعبيره ـ لمجرد أنه لم يجد من يعود من الآخرة ليخبره عن حقائق الجنة والنار، وما رآه فى أى منهما، حيث تتضح سذاجة الفكرة وقُبح العرض، لاسيما إذا صدر الأمر من شاعر يعايش عصرًا مليئًا بضجيج الحركة العلمية، ويعجُّ بصور مختلفة من الجدل والمناظرات بين رجال الكلام والفكر الفلسفى، والتسليم

(١) انظر الموشح ٢٧٧.

بقضايا الغيب بوصفه أمرًا مطلقًا. وهو تصوُّر كان مقبولاً أن يُطْرَح بصورة مبررة من لدُن شعراء عصور مبكرة لم يعرف أهلها الإسلام، على نحو ما بدا ـ مثلاً ـ لدى طرفة بن العبد فى الجاهلية، حين قال متفلسفًا فى رفض لوم اللائم، أو تحدى عاذله عن طريق الصيغة الجدلية المشهورة[1] :

ألا أيهـذا الزاجـرى احـضُرَ الوغـى	وأن أشهدَ اللذاتِ هل أنت مخلدي؟
فـإنْ كـنت لا تـسطيع دفـعَ منـيتي	فدعنى أبادرها بما ملكت يدي؟

فمما لاشك فيه أن طرفة كان أكثر قدرة على الإقناع، وأكثر عمقًا من أبى نواس فى عرض فكرته، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار ـ وهذا ضرورى ـ طبيعة الفارق الزمنى والعقائدى البعيد بين الشاعرَيْن، ومستوى الفكر فى عصرَيْهما.

لقد انطلق أبو نواس من وراء الخمر ومؤثراتها متزندقًا، فأعلن عن نفسه فى شعره ومسلكه معًا، فجاءت الصور مليئة بالقُبح والفجاجة الأخلاقية على الرغم من صدقه الفنى فيها، وخاصة منها ما جاء مليئًا بالتصريح والمجاهرة بلفظ الإنكار، ذلك أنه يرفض ـ آنذاك ـ ركنًا من أركان دينه الذى تزاد عليه جرأته، ويشتد عليه تطاوله :

يـا ناظـرا فـى الـدِّين مـن الأمـر ؟	لا قـــدرٌ صـــحَّ ولا جَبْـــرُ!
مـا صـحَّ عـندى مـن جميـع الـذي	تذكُـــر إلا المـــوتُ والقـــبرُ[2]

وهى صورة تسجل ـ بحق ـ حدود الأفق النواسى، وتحدد أبعاد النظرة السطحية، وتكشف قصورها عن تجاوز المحسوس حول مشاهد القبر والموت، حيث لم يتجاوز كثيرًا جاهلية طرفة، أو زهير، أو حاتم الطائى، أو غيرهم ممن وقفوا

---

(١) من الممكن الرجوع إلى تفاصيل هذه الفكرة فى كتابنا " الشاعر مفكرًا " الفصل الخاص بوجودية طرفة بن العبد.

(٢) الديوان ٢٤٢، وإذا الموقف يمتد إلى حد الإنكار التام فى قوله :

حياة، ثم موت، ثم نشرُ   حديث خرافة يا أم عمرو!!

بخيالهم وحواسهم عند نفس المشهدَيْن، عجزا منهم عن التحُول إلى إدراك غيبى نزل به الدين الإسلامى بعد ذلك، ولعنا نذكر هنا لحاتم الطائى قوله المشهور:

أماوى هل يُغنى الثراءُ عن الفَتىَ ... إذا حشرجَتْ يومًا وضاق به الصَّدْرُ
إذا أنا دلاَّنى الذين أحُبُّهم ... لِمَلْحُودةٍ زَلْجٍ جوانِبُها غُبْرُ

وقول طرفة :

لعمرُكَ إن الموتَ مَا أخْطَأ الفتى ... لكالطِّول المُرخَىَ وثِنْيَاه باليَدِ

أو قول زهير :

ومن يخْشَ أسباب المنيَّة يلقَها ... وإن رامَ أسباب السماء بسُلَّم

وهكذا يتهاوى موقع أبى نواس مع تضاؤل حجم الفكرة التى سعى إليها، وإذا هو يهبط من علياء فكره حين يتجادل حول قضية المعاصرة وعلاقتها بالتراث، لكى ينحدر إلى أخطر المزالق الدينية حين يعلن زندقته من منظور جاهلى تمامًا، جعله يعيش وثنية الفكر، مما انعكس ـ بالتالى ـ فى حمأة سلوكه حول (اللذة) التى دفعته إلى الهجوم على الحضارة العربية فى صورتَيْها : المادية والاجتماعية. وهكذا بدا سعى أبى نواس وراء الخمر صورة مؤكدة لزندقته ومجونه، وهى صورة تعكس ـ بصدق ـ قمة هروبه من تكاليف الدين، وتقاليد المجتمع وقيمه، مما دفعه إلى إعلان التحدى، والإصرار عليه، والمجاهرة به مرارًا، حتى فى الأشهر التى يعتز بها المسلمون فى عباداتهم :

شربتُ الخمرَ فى رمضان حتىَّ ... رأيت البدر للشِّعرى شَريكا
فقال أخى : الديوكُ مُنَادِياتٌ ... فقلتُ له : وما يُدرى الدُّيُوكا ؟[1]

وعلى هذا الأساس يظل الدفاع عن أبى نواس ومكانته فى الشعر العباسى فى غير

(١) الديوان ٤٧١.

حاجة ـ إطلاقًا ـ إلى الدفاع عن عقيدته أو تبرير مجونه، فالذى لاشك فيه أنه قد تحول بفن الشعر إلى توظيف خاص، استهدف ـ بالتأكيد ـ خدمة العنصرية الفارسية من خلال الانتصار للفكر الشعوبى، وشن الهجوم على العنصر العربى، الأمر الذى وسع الشاعر من دائرته حين مده إلى الدين الإسلامى، فمسَّ بذلك حس المسلمين جميعًا، واقتحم من خلال مسلكه عالم الزنادقة حتى صار واحدًا من أعلامهم.

[٥]

مثل هذا الموقف الأخلاقى، أو الاجتماعى، تظل له سماته وخصائصه، وهو يختلف ـ فى طبيعته النوعية ـ عن موقفه فى ميزان النقد بما له من أدوات، ووسائل معالجة، ومن حقه أن نحترم قدراته، وأن نبرز دوره فى الصياغة الجمالية، دون أن نضع الحاجز الأخلاقى حائلاً بيننا وبينه، خاصة حين ندقق فى تحديد منزلته الفنية، لاسيما ـ أيضًا ـ إذا وضعنا فى الاعتبار طبيعة حالته النفسية الممزقة فى صراعها الدائب بين القديم والجديد، وهو تمزُّق انتهى لصالح القصيدة العربية حين نظم أبو نواس شعره على نهجها، وصاغه من خلالها أحيانًا. ويبدو أن نقادنا القدامى قد نفذوا إلى الوعى الكامل بهذه الحقيقة على نحو ما ناقشه القاضى الجرجانى بين سطور " الوساطة " من إدراكه الحدود الفاصلة بين منطقة الصدق الأخلاقى والصدق الفنى لدى الشعراء[١]، وهو الأمر الذى انتهى عند الكثيرين إلى التحيُّز المطلق لأبى نواس، أو الحماسة الشديدة فى الدفاع عن مكانته فى هذا الجانب، منذ رأى ابن رشيق فى فنه أنه " أكان أيسر الناس شعرًا، وهو أشعر المولدين ليس فيهم من يضارعه "[٢] ويبدو أن ذلك الإعجاب لم يأت فى صالح أبى نواس إلاّ من منظور ثقافته التى ضربت بجذورها العميقة فى تربة تلك الحضارة التى راح يهاجم أصحابها، وينعى عليهم تخلفُّهم، فقد كان أبو نواس ، على حد تعبير ابن منظور فى أخباره :

" عالمًا، راويًا للحديث والأخبار، أخذ اللغة عن الأعراب، وروى الحديث عن

(١) يراجع فى ذلك : الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى على بن عبدالعزيز الجرجاني.
(٢) العمدة ٢-١٣٣.

العلماء، وخرج إلى البادية فأقام فيها سنة "[1]، ويبدو أن تلك السنة تركت أثرها واضحًا فى تمرد أبى نواس على خشونة الحياة، ورفضه بداوتها بعد حين، وانعكس ذلك كله فى سعيه الدائب خلف ترف الحضارة، مؤْثرًا بذلك من حياته أبسط طرقها، وأشدها سهولة، وأقربها إلى التحلُّل والتحرُّر، ولذلك لا يبقى لأبى نواس من فنه سوى مثل ما أعجب به ابن المعتز حين فضَّـله على جميع الشعراء إعجابًا بموقفه من فن " البديع " الذى ضرب فيه بسهم وافر نأى فيه عن التكلف، أو الإسراف المتعمد على غرار ما صنعه زعماء تلك المدرسة.

على أن فلسفة الحياة التى اتسق معها أبو نواس لم تكن قصرًا عليه وحده مع أفراد عصابته، بقدر ما اتكأ فيها على رصيد تراثى بدا متناثرًا فى كثير جدًا من قصائده وصوره الشعرية .. صحيح أن العصر ظل علامة بارزة فى فنه، ولكنه لم يفتقد تلك الأصول التى استند إليها، خاصة حين راح يتخذ من فلسفة الإرجاء محورًا يطرح من خلاله مبررات مجونه، أو يدير من حوله حواره بناء على تصوره الذى حدَّده مثل قوله :

تَـرى عـندنا مـا يُـسْخِطُ الله كلَّـه ... سوى الشرك بالرحمن ربِّ المشاعر[2]

حيث يُبدى جانبًا مما كان عليه من صلة مؤكدة بفلسفة الإرجاء التى روَّج لها بعض من شعراء بنى أمية من قبل، واعتنقها منهم فريق أذاعها فى شعره، وقام بالانتصاف لها فى قصائد طال بعضها، وكثرت فيها التفاصيل، وعرض المبادئ على نحو ما سجله ثابت قطنة[3]، وهو من شعراء القبائل بخراسان، وكان أزديًا متعصبًا موتورًا مال إلى الترويج لفلسفة الإرجاء، فطرحها دون أن يكفر أحدًا من المسلمين مهما عظُم ذنبه، لأنهم ـ أى المرجئة ـ يفصلون بين الإيمان والعمل، فالمسلم عنده

(١) أخبار أبى نواس ١-١٢.

(٢) الديوان ٤٧١.

(٣) انظر : ضحى الإسلام ٣-٣١٦.

مؤمن، وإن لم يؤد الفرائض، لأن أساس الإيمان عندهم الاعتقاد بالقلب، لا العبادة العملية أو الطاعة، ولعل هذا هو ما حفز أبا نواس إلى التصريح ببيته المشهور فى خطاب أحمد بن صالح بن عبدالقدوس (وإن كان البيت قد مرَّ بنا فى سياق مختلف):

يـا أحمـدَ المُرتَجـى فـى كـل نائـبةٍ قُمْ صاحبى نعص جبَّار السموات!

ولذلك راحت فرقة المرجئة تتوقف فى إصدار الأحكام على أعمال الناس، تاركة الأحكام لله تعالى يوم القيامة، إلى الجور البيِّن، أو العناد الواضح، فيما يصدرون أحكامهم عليه، وهم لا يستبيحون دماء الناس إلا دفاعًا عن أنفسهم، ولا يُكفرون عثمان وعليًّا، بل يسفِّهون رأى الخوارج لأنهم كفروهما، فهما عبدان مؤمنان، وما حدث من شقاق بينهما لا يلغى إيمانهما، والحكم متروك لله تعالى، يقول ثابت قطنة فى تفاصيل مبادئ تلك الفرقة التى التقط أبو نواس بعضًا من خيوطها فأساء استغلالها[1] :

يـا هـندُ إنـى أظـنُّ العـيش قـد نفـدا ولا أرى الأمـــر إلا مُدبـــرا نكـــدا
إنـــى رهيـــنةُ يـــوم لـــستُ ســـابقَهُ إلا يكـــن يومـــنا هـــذا فقـــد أفـــدا
بايعـــت ربـــى بـــيعًا إن وفـــيت بـــه جـاورت قتلـىَ كـرامًا جـاوروا أحـدا
يـــا هـــندُ فاســـتمعى لى إن ســـيرتنا أن نعـــبد الله لا نُـــشرك بـــه أحـــدا
نُرْجـــى الأمـــور إذا كانـــت مُـــشبَّهة ونـصدق القـول فـيمن جـار أو عـندا
المـــسلمونَ علـــى الإســـلام كلـــهم والمـــشركون أشـــتُّوا ديـــنهم قـــددا
ولا أرى أن ذنـــبًا بالـــغٌ أحـــدا من الناس شركا إذا ما وحَّدوا الصمدا
لا نـــسفك الـــدم إلا أن يُـــراد بـــنا سـفكُ الـدماء طـريقًا واحـدًا جُـددا
مـــن يـــتق الله فـــى الدنـــيا فإنـــه لـــه أجـرَ التَّقِـى إذا وفـى الحـساب غـدا

(١) الأغانى ١٤-٢٧٠، انظر الشعر العربى فى خراسان (د. حسين عطوان)، ٢٥٧.

وما قضى الله من أمر فليس له ... ردٌّ وما يقض من أمر يكُن رشدا

كل الخوارج مُخط فى مقالته ... ولو تعبد فيما قال واجتهدا

أما على وعثمانٌ فإنهما ... عبدان لم يُشركا بالله مذ عبدا

وكان بينهما شغب وقد شهدا ... شقَّ العصا وبعين الله ما شهدا

يُجزى على وعثمانٌ بسعيهما ... ولست أدرى بحق أيَّه وردا

الله يعلمُ ماذا يحضران به ... وكل عبد سيلقى الله منفردا

فهل كانت فلسفة الإرجاء كما صاغها الشاعر عبر تلك الأبيات إلا ثغرة ينفذ منها الشعراء إلى سلوك خاص تحت مبدأ انتظار العفو الإلهى المطلق يوم الحساب ؟ فإذا كان الأمر كذلك، فقد بدا أبو نواس من أشدهم قربًا منه، وزاد عليها حرصه حين بدا غير حريص على دينه ـ فى معظم الأحوال ـ فراح يذيع رؤيته الإنكارية، وينشر عجزه عن القيام بالتكاليف والعبادات، ونصَّب من خمره معبودًا يسجد له وقت الصلاة، دون أن يحتفظ لنفسه بقدر من الدين يستند إليه سلوكه، إلا من قبيل نشر مثل هذا الإرجاء الذى انتهت إليه بعض الفرق الفلسفية الإسلامية، فى مقابل القول بالجبرية أو القدرية لدى غيرها من الفرق.

ولاشك أن ثمة فرقًا واضحًا بين الشاعر حين يأخذ بمبادئ الفرقة خالصة كاملة، وبينه حين يمزجها بفكر آخر يفسدها أو يحولها إلى طرق شتى قوامها الغواية والضلال على غرار ما رمى إليه أبو نواس وما شغله نشره والترويج له.

[٦]

ويبقى لخمرية أبى نواس بعد رصيدها السياسى الشعوبى، وبعد رصيدها من منظور الزندقة والاستخفاف بالقيم الدينية، يبقى لها رصيد آخر له أهميته أيضًا وخطره، ذلك أنه لم يصدر فيها عن فراغ فنى، ولم يكن الأول فيها بلا دليل يسبقه إليها، بقدر ما بدا صورة مكملة لمناهج سلفية، وتكرار لأطر كاملة سبقه إليها جيل من شعراء الفن الخمرى، ومنها انطلق الشاعر إلى مادة فنية محملاً بذلك الرصيد التراثى الذى وقع فيه اختياره على صور بعينها لدى الشعراء، تلك التى وجد لها صدى فى نفسه منذ راح يقتدى بأصحابها فى السلوك، ويهتدى بهم فى صياغة منظوماته الخمرية، فرسم لها نظائر كثيرة فى شعره، جعلته موزعًا ـ شأن غيره من شعراء العصر ـ بين القيم الفنية الموروثة والقيم المستحدثة التى أضافها تجديدًا أو تحويرًا أو تعديلاً أو إضافة وابتكارًا.

وابتداء من ذود أبى نواس عن أفراد عصابته، وانطلاقًا من ثنائه عليهم يبدو هذا الاقتداء بالقديم واردًا لديه، حيث يراهم مرة فى افتتاح تائيته كمصابيح الدجى :

وفتـــية كمــــصابيح الدجـــى غـــررٍ   شـم الأنـوف من الـصِّيد المصاليت

وفى صدر رائيته يراهم من نفس المنظور فتيان صدق :

وفتـيان صــدقٍ قــد صـرفت مطـيهم   إلى بـيت خمـارٍ نـزلنا بـه ظهـرا

ولعله يبدو متأثرًا فى كلِّ برؤية الأخطل فى قوله عن رفاقه من الندماء وتصوير علاقته بهم من خلال الخمر ومجالسها :

وصـــبحتها غـــر الوجـــوه غـــرانقا　　مـــن تغلـــب الغلـــباء لا أســـفَالُها
أخـــسأ إلـــيك جريـــر إنـــا معـــشرُ　　نلـــنا الـــسماء : نجـــومها وهلالـــها

حيث يشيع الثناء على الندماء، ويصور الإعجاب بهم إلى هذا الحد السابق على النواسى، فلـم يكتـف بالتقاطـه - كما رأينـا آنفًا - مـن صـورة الممـدوح فـى القصيـدة القديمة، ولكنه وجد الرصيد جاهزًا فى كثير من الصور التى اقتحم أصحابها هذا المجال، فضربوا فيه بسهم وافر، على نحو ما تكرر لدى الأخطل منذ اتخذ من نصرانيته وسيلة لطرح المزيد من تلك الصور، فرأى ندماءه فى قصيدة له أخرى:

لقـد غـدوت علـى الـندماء لا حـصر　　يخـشى أذاه ولا مـستبطأٌ زمـر[1]

بل تكاد الصورة تتطابق بين طبيعة توصيف أفراد العصابة من الندماء لدى كل من الشاعرين (الأخطل وأبى نواس) خاصة إذا سجلنا قول الأخطل فى أحد ممدوحيه :

بـيضُ مـصاليتُ أبـناءُ الملـوك فلـنْ　　يـدرى مـا قدَّموا عُجْمٌ ولا عَرَبُ[2]

وإن ظل واضحًا أن أبا نواس قد انتقل بالصورة من المجال المدحى إلى الخمرى، فأفاد منها، كما أفاد - بشكل مباشر - من موقف الأخطل أيضًا فى وجهته إلى الحانة مع رفقائه :

ولقـد غـدوتُ علـى الـتجار بمـسمح　　هـرَّت عـواذله هريـر الأكلُـب[3]

إذ يصبح النديم فى شرفه وعزة مكانته موضع التقاء الشاعرَيْن كليهما فى نفس المجال، خاصة إذ أخذنا أيضًا بصورة نديم الأخطل حين رآه :

---

(١) ديوان الأخطل ٢/ ٦٤٢، الحصر : البخيل. الزمر : القليل الخير. المستبطأ : الذى يُستبطأ خبره.
(٢) نفس المصدر ١/ ٥٨.
(٣) نفسه ١/ ٨٩، التجار : الخمارون. المسمح : السمح من الرجال السهل.

صـلتُ الجـبين رشـيدُ الأمـر تعـرفه   إذا تكـشف عـن عـرنينه القَتَـرُ[1]

أو رآه فى مشهد الندماء جميعًا :

بـيضُ مـصاليتُ لم يُعْـدل بهـم أحـد   فى كـل معظمةٍ من سادة العرب[2]

وكثير ـ بالطبع ـ ذلك التأثير التراثى إذا وضعنا فى الاعتبار إمكانية الإفادة من نظائر تلك الصور فى موضوعات أخرى عالجها شعراء السلف، على نحو ما صنع (الشمردل اليربوعي) فى فخره الأموى بقبيلته التى رأى فتيانها :

فتـيانُ مكـرُمِة وشـيب سـادة   يخـشى أذاه ولا مـستبطأ زمـر[3]

فهم فتيان، سادة، أثرياء، كرماء، وهى نفسها مقومات صورة الندماء عند أبى نواس، وكان منها ـ أيضًا ـ عند الأخطل فى باب المدح :

نبـتَتْ قـناتُك مـنهُم فـى أسـرَةٍ   بـيض الوجـوه مـصالتٌ أخـيارُ[4]

أو ما صاغه على المستوى الجمعى فى أنساب بنى أمية :

فـى نـبعة مـن قـريش يعـصبون بهـا   مـا إن يُـوازىَ بأعلـى نَبْـتها الـشَجرُ

حيث تبدو كل صفات الندماء ـ أو تكاد ـ مردودة إلى تلك الصور المتعددة فى المعجم التراثى لدى شعراء الخمر وغيرهم، بل ربما بدا صدق النوايا فى الذهاب إلى الحانة أيضًا صيغة مطروقة، ورؤية مشتركة بينه وبين سابقيه، منذ أن لهج بمثلها (حميد بن ثور الهلالي) فى قوله :

---

(١) ديوان الأخطل ١/ ٢٣٧، العرنين : مقدم الأنف. القتر : الغبار.

(٢) نفسه ١/ ٢٥٢.

(٣) شعراء أمويون ٢/ ٥٢٨.

(٤) ديوان الأخطل ٢/ ٤١٤ والصلت من الرجال : الصارم الجلد، وهو المصلات ومن الإبل الناقة الصلبة.

وفتـــيان صـــدق إذا مـــا اعتـــزوا　　　أباحُـوا العـدوَّ وأُعطـوا الـسَّلب[1]

وكأنما بدا أبو نواس فى لوحة الندماء حريصًا على استجماع عناصرها من واقع حياته معهم، ومعايشته لهم، وإن لم يصدر فيها عن فراغ تراثى، فالصورة - كما رأينا - بدت موزعة ومنتشرة فى أشكال مختلفة ومتنوعة لدى فريق متباين من الشعراء، سواء من طرحوا المشاهد فى سياق نفس الموضوع الخمرى، أو من تجاوزوه إلى غيره من الموضوعات التى عالجوها، ثم أعاد الشاعر منهم عرضها ربطًا بموضوعه، فبدت جديدة عليه، وثيقة الصلة بتجاربه، قادرة على تصويرها وتوصيلها لجمهوره فى سياقات متعددة وموضوعات متغايرة.

فإذا ما تجاوزنا صور الندماء إلى لوحة المغامرة التى ينهض معهم الشاعر فيها، نجده حريصًا على التحديد " الزمانى " الذى لا يركن فيه طويلاً إلى نهار يمكن أن يفتضح فيه أمره، بل بدا شديد الإيثار لليل، حتى ينجو من مراقبة الشرطة العباسية، فهم، يطرقون باب الحانة بعد هجعة من النوم (على حد تصويره) - وقد مرَّ بنا - ولكننا نعيده هنا لأهمية دلالته :

فلمـــا طـــرقْنا بابهـــا بعـــد هجعـــة　　　فقالـت: من الطراقُ ؟ قلنا لها إنا:

شـــبابٌ تعارفـــنا بـــبابك لم نكـــن　　　نـروح بمـا رحـنا إلـيك فأدلجـنا !

وإذا هو يعجب من ليله بتفردهم فى مشهد السير فيه، وكأنهم أشجع عصابات العصر :

ولـلـــيل جلـــبابٌ علينـــا وحولـــنا　　　فمـا إن تـرى إنسًا لديـه ولاجـنًا

يـــصاحبُنا إلا سمـــاءٌ نجـــومها　　　معلقـة فـيها إلى حـيث وجَّهـنا

فإذا هم يعيشون صراعًا عاتيًا من واقع ظلمة الليل[2]، أملاً فى الوصول إلى

---

(١) ديوان حميد بن ثور الهلالى ٤٦، الاعتزاء : الادعاء والشعار فى الحرب. السلب : ما مع المقتول من سلاح وثياب ودابة.

(٢) مما يتردد لديه فى صراعاته مع تلظ الظلمة فرآها فى تائيته :

فى فليق للدجى كاليم ملتطم　　　طام يحاربه من حوله النوتي

المحبوبة الوحيدة فى عالمهم، وكأنهم يتّفقون حول كراهية الصبح، طالما تعلقت المسألة بعالم الرذيلة أو تلبية صوت الرغبة الجامحة التى يرفضها المجتمع جهارًا، على نحو ما أبداه عمر بن أبى ربيعة فى موقفه الغزلى من كراهية للصبح أيضًا حين هجم عليه ليعزله عن مصدر لذته :

فمـــا راعنـــى إلا مـــنادٍ تـــرحَّلوا ... وقد لاح معروف من الصبح أشقر[1]

وكذلك كان الموقف كما رسمه الشاعر العذرى قيس لبنى حين قال :

سلى الليل عنى كيف أرعى نجومه ... وكيف أقاسى الهمَّ مستخليًا فردا[2]

وهو ليل الشاعر المهموم المبتلى بالخوف، منذ صوره النابغة فى اعتذارياته للنعمان مرة فى مطلعه :

كِلينـــى لهـــمٍّ يـــا أمـــيمةُ ناصـــبِ ... ولـــيلٍ أقاســـيه بطـــئ الكـــواكبِ
تطـــاولَ حتـــى قلـــتُ لـــيس بمـــنقضٍ ... ولـيس الـذى يرعـى الـنجومَ بآيـبِ

وفى غير المطلع :

فإنـــك كالـلـــيل الـــذى هـــو مُدْركـــى ... وإن خلـت أن المُنتَأى عـنك واسـعُ

حيث ظل ليل الخمر أو الغزل مختلفًا فى مقاييس عطائه عن ذلك الليل الحزين الذى لا يرحب به الشاعر، بقدر ما ينتظر لحظة زواله وأفوله أملاً فى انبلاج الصباح وإشراقة نوره التى تُخلصه من همومه، وعنده تنتهى حالته النفسية الكئيبة، على نحو ما نتذكره من مثل قول امرئ القيس المشهور :

ألا أيهـــا اللـــيلُ الطـــويلُ ألا انجـــلِ ... بصبح، ومـا الإصباح منك بأمثل
فـــيا لـــك مـــن لـــيل كـــأنَّ نجـــومهُ ... بكـلِّ مُغـار الفـتْل شُـدت بـيذبُل ! !

---

(1) ديوان عمر ١٦٤.

(2) شعر قيس لبنى ٨٣.

ولكنه ليل مختلف عن نظيره الذى يرتبط باللذة لدى أبى نواس، أو الغزلين من الشعراء ممن صوَّروه ستارًا يحمى مُتَعهم، حتى نسب بعضهم الخمر إلى الليل بعد نوم الناس على نحو ما أورده الأخطل فى قوله :

فجـــاء بهـــا بعـــد الكَـــرَى فارســـيةً   مشعشعة أحيتْ عظامًا وأنفْسا[1]

ثم تتعدَّد ملامح اللوحة، ويحرص الشعراء على تبرير موقفهم من الخمر، وتصوير عجزهم عن تجنُّبها، ويطرح بعضهم القضية من منطق رفض اللوم أو العذل الذى قد يوجه إليه حول طبيعة مسلكه، وعلى غرار ما طرحه مثل قول أبى نواس :

دع عـــنك لومـــى فـــإن اللـــوم إغْـــراءُ   وداونـى بالتـى كانـت هـى الـداءُ !

حيث بدا قريبًا من أستاذه فى فن الخمرية الأموية حين قال مفصلا الموقف:

ألا لا تلومينـــى علـــى الخمـــر عـــاذلا   ولا تهلكينـى إنَّ فـى الدهـر قـاتلا
ذرينـــى فـــإن الخمـــر مـــن لـــذة الفتـــى   ولـو كـنت موغـولا علـىَّ وواغـلا
وإنـــى لـــشرَّابُ الخمـــور معـــذل   إذا هـرت الكـأس الوخام التنابلا[2]

ولعل كلا الشاعرَيْن قد أفاد ـ بدوره ـ من قول الأعشى أستاذ الخمرية الجاهلية، حين سجل إغراءها فى قوله :

وكـــأسٍ شـــربْتُ علـــى لـــذةٍ   وأُخْـــرى تـــداويتُ مـــنها بهـــا
لكـــى يعلـــم الـــناسُ أنّـــى امـــرؤٌ   أتـــيتُ المعيـــشةَ مـــن بَابهـــا

بل لعل الموقف الخمرى يبدو وثيق الصلة بتلك المتعة الغزلية التى عرضها بعض

---

(١) ديوان الأخطل ٢/ ٥٤٧.

(٢) نفسه ٢/ ٧٠٠، الموغل : المدخول عليه، وهو يشرب. الواغل : الداخل على القوم فى شرابهم. المعذل : الذى يكثر الناس لومه وعذله. هرت : كرهت وخافت. الوخام : وخيم وهو الثقيل المكروه. التنابل : ج تنبل وهو القصير البليد.

أصحابها من نفس المنظور، حين ضحوا بكل شيء فى سبيل غزلهم، على غرار ما صوره قول الأحوص :

يــا طالــب الحاجــات يــرجو نُجْحَهــا ليس النجاحُ مع الأخف الأعْجَل
اســتأنِ تظفــر فـــى أمـــورك كلـــها وإذا عَزَمْتَ على الهوى فتوكّل[1]

فكأنه الإصرار على خوض التجربة الغزلية بها لا يقل عن تجربة الخمر لدى أصحابها، بل حتى لدى المغمورين منهم، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار قول شاعر مثل حارثة بن بدر الغُدانى مصوِّرا إصراره على شرب الخمر فى فلسفة واضحة، يمزج فيها الموقف الخمرى بالغزلى قائلاً :

أحــبُّ التــى لا أملــكُ الدهــر بُغْــضَها وذلـك فعـلٌ معجـبٌ كـل أخْـرَق
سأشـــربُها صـــرْفا وآتـــى صـــحابتي وأطلـبُ غـرَّات الغـزال الُمـنَطّق[2]

فالتضحية بدت واردة بكل شيء فى سبيل استكمال المسلك الخاص للشاعر. وكما وجد شعراء الخمر دواءهم فى شربهم إياها فقد وجده مجنون ليلى فى ليلاه يوم صرَّح بذلك قائلاً :

فـــتلك التـــى مـــن كـــان داءً دواؤه وهـاروت كـل السحر منه تعلّما[3]

ولعل التضحية عند شعراء الخمر تعادلها - على المستوى الغزلى - أيضًا تلك الصورة التى رسمها جميل فى تضحيته الخمرية فى سبيل غزله وحبه، قائلاً من منطق التشبُّه بعشق الُمجَّان لخمرهم :

لقــد شُــغِفَتْ نفــسى بُثَــيْنُ بذكــركم كما شُغِفَ المخمُور يا بُثْنَ بالخمر[4]

(١) شعر الأحوص ٣٥٩.
(٢) شعراء أمويون ٢/ ٣٥٥.
(٣) ديوان مجنون ليلى ٥٨.
(٤) ديوان جميل ٥٨.

ثم يمتد التناول التصويرى عبر محاور الرصيد التراثى فى الخمر ليصل إلى ذروته لدى أبى نواس، من خلال ما دأب عليه من معالجة لنَسَبها على سبيل التشخيص، إلى عرض أشهر البلدان التى عُرفت ونُسبت إليها، فراح يذكر خمر "تكريت" وقُطْرُبُّل، ويعالجها فى معظم صوره (مجوسية الأنساب)، وإن لم يكن أول من تنبَّه إلى تلك الفكرة، بل لعله راح يرددها تأثرًا بالأخطل وغيره من شعراء هذا الفن، فقد بدت بابلية لدى الأخطل حيث قال :

ظللتُ كأنى شاربٌ بابليةً ... ركود الحُميَّا فى العظام شمولُ[1]

كما جعلها عانية فى قوله :

عانيَّة ترفع الأرواح نفحتُها ... لو كان تُسقى بها الأمواتُ قد نُشروا[2]

ويبدو الأخطل خبيرًا بأنماط متعددة من الخمر، حيث تنسب إلى أشهر البلدان بتعتيقها وتصنيفها، ليترك لأبى نواس وعصابته رصيدًا ضخمًا منها، فمن الخمر العانية إلى البابلية نجد عنده أيضًا خمر " بيسان " فى قوله :

وقد سقتنى رضابًا غيْرَ ذى أسَن ... كالمسك ذرَّ على ماء العناقيد
من خمر "بيسان" صرْفًا فوقها حبَبٌ ... شيبَتْ به نُطفَة من ماء يَبْرودُ[3]

وقد يطرح منها نسبتها العامة إلى الحضارة الفارسية على نحو قوله، وقد سبق ذكره والاستشهاد به فى سياق سابق :

فجاء بها بعد الكرى فارسيةً ... مُشَعشعة أحيَتْ عظامًا وأنفسا[4]

---

(١) ديوان الأخطل ٢/ ٦٥٤. بابلية : منسوبة إلى بابل. ركود : سريعة. الحميا : شدة الخمر وسكرها. الشمول : الباردة.

(٢) نفسه ٢/ ٦٣٢. العانية : منسوبة إلى عانة (بلدة بين الرقة وهيت على شاطئ الفرات). الأرواح : ج ريح. النفحة : الرائحة. نشروا : ابتعثوا وحيوا.

(٣) نفسه ٢/ ٥٥٤. بيسان : ناحية بالأردن. يبرود : موضع بالشام. الحبب : فقاعات تعلو الخمر. النطفة : الماء الصافي.

(٤) ديوان الأخطل ٢/ ٥٤٧.

ولعل الأخطل نفسه كان مسبوقًا أيضًا إلى أشباه تلك الصور التى راحت تؤصل لفلسفة الخمر، من حيث إثبات نسبتها وعراقتها، من لدن الأعشى من الكبار الجاهليين، وربما ظهر الموقف حتى عند بعض المغمورين على نحو ما أورده قول المسيَّب بن علس :

ومهًــا يـــرفُّ كأنــه إذْ ذُقْــتَهُ ... عانــيَّة شُــجَّت بمــاءِ يَــرَاعِ

وهنا يظل غير بعيد عن ذاكرتنا خمر " بيت رأس " التى تغنَّى بها حسان بن ثابت فى قوله ضمن مقدمة الهمزية :

كــأن ســبيئةً مــن " بــيت رأس " ... يكــونُ مــزاجها عــسلٌ ومــاءُ
علــى أنــيابها، أو طعــم غَــضٍّ ... مــن الــتُّفّاح هَــصَّرَها الجــناءُ

أو حتى خمر " الأندرين " عند عمرو بن كلثوم فى مطلع معلقته :

ألا هُبِــى بــصحْنِك فاصْــبحينا ... ولا تبقــى خُمُــورَ الأنْدِرِيــنا

ليمتد التأثير التراثى بعد ذلك إلى أدق خصائص الخمرية، فيقتحم على الشاعر عالم سكره ونشوته ـ فإذا هو ـ آنذاك ـ يستوحى الصورة من القديم أيضًا، ثم يزاوج بينها وبين حقيقة واقعه، وفقدان وعيه حتى الثمالة، وهو ما أكثر أبو نواس من عرضه وتصويره منذ رأى نفسه ورفاقه :

حتَّــى إذا فلــكُ الأوْتَــار دارَ بــنا ... مـع الطُـبُول ظللْـنَا كالـسَّبَابيت!!

وإن بدا مردودًا فى تراثيته إلى الأخطل أيضًا، بدليل ما سبق أن قاله جامعًا بين النسب وطبيعة التأثير الخمرى فى البيت :

ظللــتُ كأنــى شــاربٌ بابلــيةَ ... ركـود الحُمـيَّا فـى العظـام شمـول

حيث يجعلها شديدة الحميا، لتصوير شدة تأثيرها، وما وقع به من سكر تام نتيجة احتسائها، وهو ما رآه فى موقف آخر حياةً وموتًا :

تمـيتُ وتحيـى بعـد مـوْت، ومـوتُها لذيـذٌ، ومحْـيَاها ألـذُّ وأمْجَـدُ[١]

وما ردَّده أيضًا فى قوله عن تأيرها :

صـريعُ مُـدام يـرفعُ الـشَّرْبُ رأسـهُ ليحيَا وقـد ماتَـتْ عظـامٌ ومِفْـصَلُ
يُهاديــه أحـــيانًا وحيـــنًا يَجُــرُّه ومـا كـادَ إلا بالحُـشاشة يعقـل[٢]

ولعل هذا التأثير هو ما دفع الأخطل وقرناءه إلى مزيد من التشبث بالخمر، ورفض العذل فيها واللوم عليها، مما عرضنا لجوانب منه آنفًا، ومما أصرَّ هو نفسه على عرضه فى كثير من صوره وإكثاره من عرض طبيعة التأثير من خلال تثاقل الحركة لدى السِكِّير :

فقـام يجـرُّ البُـرْدَ لـو أن نفـسه بكفَّـيْه مـن رد الحُمَـيَّا لخَـرَّت
وأدبرَ لو قيل: اتـقّ السيف لم تَخَلْ ذُؤَابـتَهُ مـن خَـشْيَه اقـشعرَّت[٣]

ولعل حرص الشعراء على تصوير مثل هذا التأثير هو ما دفعهم دفعًا إلى الإسراف فى عرض كثير من صفاتها، لبيان مزيد من الإعجاب بها، فإذا هى عند أبى نواس " سحر هاروت " اقتباسًا مما شاع بين العرب من ضرب المثل بذلك السحر أكثر مما سواه، فكان أكثر مجالات الحديث عنه فى مساق عالم الخمر والغزل عند الشعراء، على نحو ما صوَّره قول بشار فى صاحبته غزلاً :

وكـــــأنَّ تحــــت لِــــسَانها هـــاروتَ يـــنفثُ فـــيه سِـــحْرَا

وربما كان المصدر الدينى واردًا وراء تلك المؤثرات، فما كانت لبشار أو لأبى نواس أو غيرهما من معرفة بهاروت وماروت إلا من واقع القصص الدينى، من قوله تعالى ﴿ وَمَا أُنْزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ ﴾ وإن بدت الصورة موطن إعجاب وتناول عبر عالم الغزل حيث ردَّدها مجنون ليلى قائلاً عنها :

---

(١) ديوان الأخطل ١/ ٢٣٧، والأغانى ٧/ ١٧٧.
(٢) ديوان الأخطل ١/ ٢٣٧.
(٣) نفسه ٢/ ٥٥٠، الحميا : شدة الخمر وإسكارها. رد الحميا : بثها فى الرأس. اقشعرت : اهتزت.

فـتلك التـى مـن كـان داءً دواؤه وهـاروتُ كلُّ السحر منها تعلّما[1]

وهو ما دفعه - أيضًا - إلى التداوى بها منها، فكانت داءه ودواءه على حد تصويره:

تـداويْتُ مـن ليلـى بلَيْلَـى مـن الهـوى كما يتداوى شاربُ الخمْر بالخَمْرِ[2]

ولذلك يعمد شاعر الخمر إلى تصوير انتشار الداء فى صاحبه بعد شربها :

فجـاء بهـا بعـد الكـرى فارسـيةً مشعـشعة أحـيَتْ عِظامـا وأنفُـسًا
فأصـبح مـنها الوائلـىُّ كأنَّـه سقيمٌ تَمَشَّى داؤه حسين أسْلسا[3]

وهو أيضًا ما استغله بشار غزلا فى مطلعه التقليدى فى همزيته :

حيِّـيا صـاحبى أمَّ العـلاء واحـذرا طـرف عيـنها الحَـوْراء
إن فـى عَيْـنها دواءً وداء لُمِلـمٌ والـداءُ قـبلَ الـدَّواء

وقسْ على ذلك كثيرًا من الصفات التى راح الشعراء يطرحونها على الخمر من خلال تصويرهم للونها، وتعتيقها، ومزجها وشعرائها، وكؤوسها، ومجالسها وندمائها، وسقاتها، وغير ذلك الكثير مما يتعلق بها، منذ دخول الشاعر الحانة، إلى خروجه منها، وهو ما يسهل تبيُّن رصيده لدى شعرائها الكبار فى عصورها الأولى، ولعل من الطريف فى تصوير رائحتها ما تركه الأحوص فى قوله :

وإذا تعـاوَرَت الأكُـفُّ زُجَاجَهـا نَفَحْـت فـنال رياحَهـا المـزْكُومُ[4]

ومثلها جاءت تلك الصور التى طرحت حول تأثيرها من قبل الشعراء المقلين منها أيضًا، على غرار قول الأحوص فيها :

---

(١) ديوان مجنون ليلى ٥٨.
(٢) ديوان ٩٥.
(٣) ديوان الأخطل ٢/ ٥٤٧. المشعشعة : الخمر أرقُّها المزج. أسلس الداء : إذا تفشى فى البدن ودبَّ فيه.
(٤) ديوان الأحوص ٣٨٣. تعاورت : تداولت.

صـــريع مُدّامَـــة غَلَـــبَتْ علـــيه ... تمـــوتُ لهـــا المفاصـــلُ والعظَـــامُ[1]

ولعل رفض اللوم فيها - أيضًا - بدا صورة مكررة ومطروقة جاءت من المنطق الغزلى الذى طرحه شعراء المدارس الغزلية المختلفة، مما يكشفه مثل قول الأحوص أيضًا، وهو يتقمص شخصية الشاعر العذرى :

يـــا أيُّهـــا اللائمـــى فـــيها لأصْـــرِمَها ... أكثرْتَ لـو كـان يُغنـى عنك إكْثارُ

ارجـع فلـسْتَ مُطَاعًـا إن وشَـيْتَ بهـا ... لا القلبُ سالٍ ولا فى حُبِّها عَارُ[2]

وإن بدا طبيعيًا ذلك التبادل التصويرى بين عالم الغزل وعالم الخمر، مما أسهم فى كشف أوجه التشابه بين عواطف الشعراء حين تتعلق بأى من الموقفَيْن، فإذا هم يرفضون اللوم أو الهجر فى هذا أو ذاك، انطلاقًا من صدق العاطفة، وحرصًا على الفناء فى عوالمهم الخاصة، بعيدًا عن ضغوط المجتمع، ورفضًا لقيوده وتجاهلاً لأغلاله، مما جسده شاعر الخمر فى ثورته على المقدمة الطللية التقليدية للقصيدة العربية الموروثة، وكأن ذلك التمرد إنما جاء رد فعل لشدة التشبث بالخمر من ناحية، وإفساح المجال لتصويرها محورًا للمقدمة كبديل للمرأة فى مقدمات الأطلال الموروثة من ناحية أخرى.

ألم يكن التبادل واردًا أصلاً - كما قلنا - بين الصورتين الغزلية والخمرية؟ فلم لا يمتد هذا التبادل إلى رفض المرأة كمحور لبعض المقدمات لتحل محلها الخمر ؟ هذا إذا أخذنا الجانب الحسى من الحديث الخمرى فى سياق المقدمات، والذى تم دعمه بكثير من الصور والمواقف السياسية لدى الشعراء من منطلق الشعوبية وشيوع التعصب، وإن ظل رفض الطلل واضحًا كرد فعل طبيعى - فى جانب كبير منه - لتلك المواقف الخمرية المتنوعة، كما بدا - فى جانب آخر منه أيضًا - مردودًا إلى واقع تراثى طويل يصح أن يسلُب أبا نواس ما نسب إليه من زعامة فنية تفرَّد بها حول

---

(١) شعر الأحوص ١٨٩.

(٢) نفسه ١٢١.

أوليته فى رفع ألوية التمرد على الطلل التقليدى، مما يرتد أيضًا إلى الصور التى وجدها شاخصة أمام عينيه وقد غصَّت بها دواوين الشعر القديم ـ وهو ما لن نقف عنده هنا فى رؤية إحصائية ـ إذ يحسن ـ فقط ـ ويكفى أن نتبين منها تلك الصورة البارزة التى أدرك عندها بعض الشعراء طبيعة التوظيف الحقيقى للطلل، وكان على رأسهم شاعر الخمرية الأموية حين رآه مجرد وسيلة لاجترار الذكريات فحسب، منذ قال فيه الأخطل :

منازلُ أقفرتْ من أم عمرو	يظل سرابُها فيها يجولُ
ولو تأتى الفراشة والجُبَيًّا	إذًا كادَتْ تكلِّمك الطلولُ
عن العهد القديم وما عفاها	بوارحُ يختلفن ولا سيول[1]

فشاعر الخمرية يدرك الأبعاد الحقيقية لحديث الطلل، بعيدًا عن تلك الثورة العارمة التى شنها أبو نواس برعونة الشعوبى، وتطرُّف الزنديق، وعبث المخمور وسفه العربيد، ذلك أن الأخطل بدا قريبًا من تصوره مما ذهب إليه شاعر الحب والصحراء من تصوير لدلالة الواقع الطللى، ورصد صريح لحقيقة تأثيره فيه حين قال :

ريم بذى الأرطى إلى جنْب مُشْرِف	بوعثائه حيث اسبطرَّت حبالها
عرفتُ لها دارًا فأبْصَرت صاحبي	صحيفة وجهى قد تغيَّر حالها[2]

وكأن شعراء الغزل كانوا ـ بهذا الشكل ـ أقرب إلى الصورة الدقيقة لحقيقة الطلل وجوهر وظيفته، إذ كانوا لا ينطلقون إلى التصديق به، إلا باعتباره تركة موروثة، أو ـ على أحسن الأحوال ـ إحدى صور الذكريات فحسب، على حد تعبير قيس لبنى فى قوله :

---

(١) ديوان الأخطل ١/ ٣٧٢. الفراشة والجبيا : موضعان.

(٢) شعر قيس لبنى ١٨٢.

ألا ياربــــعُ لُبْنَــــى مـــا تقـــولُ؟ ... ابِــنْ لى الـيومَ مـا فعــل الطلــولُ

فلــــو أن الــــديارَ تجـــيبُ صـــبًّا ... لـــرد جوابِـــىَ الــربعُ المُحــيلُ[1]

وهو ما صوره ـ أيضًا ـ فى موقف آخر كشف فى طياته عن أعماق نفسه وضميره تجاه لبنى :

سـلى الليـل عـن كـيف أعـزِّى نجـومه ... وكيف أقاسى الهم مُسْتَخْليا فردْا

كـأن هـبوب الـريح مـن نحـو أرضـكم ... يـثير فـتات المسك والعنبر الـندا[2]

ثم صرَّح بوعيه فى شكل أكثر جلاء فى قوله :

أمـــر علــى الــديار ديــار ليلــى ... أقـــبل ذا الجـــدار وذا الجـــدارا

ومـــا حـــب الـــديار شـــغفن قلـــبي ... ولكــن حــب مــن سـكن الـديارا

وكثيرة تلك المواقف التى تكشف فيها وعى الشعراء بالحقيقة الجوهرية للطلل وما وراءه من ذكريات بعيدًا عن شبهة شعوبية أبى نواس، أو مجاهرته بالعداء للعروبة من خلال هجومه عليها وعلى أهلها، صحيح أن صور الهجوم على الطلل قد تعددت، وأعلن التمرد عليه من قبل غيره، وتم تسجيل الوعى الكامل بماهيته وطبيعته، ولم يكن الشاعر العربى من الغباء بمكان يوم أن بكى الطلل، متخذًا منه رموزًا لحالته النفسية الكئيبة، وما يحيط بها من عالم ينذر بالفناء المرتقب، ولكن واقعية الطلل سرعان ما تحولت إلى موقف رمزى لدى شعراء الحضارة، أو أضحت ـ وهذه فرضية أخرى ـ مجرد تقليد يرمز إلى حرص الشاعر المحدث على الاقتداء برصيد سلفه بدلالاته الرمزية أو التقليدية، أما أن الشاعر العربى قد وقف أمام الطلل وقوفًا واقعيًا فى عصور الحضارة، فهذا ما لم يحدث لا عند أبى نواس ولا عند غيره، ومن هنا لا يعد أبو نواس الثائر الوحيد على المنطق الطللى، بقدر ما يعد الثائر

---

(١) شعر قيس لبنى ١٨٣.

(٢) شعر قيس لبنى ١٧.

الوحيد الذى انطلق من خلال الهجوم المعلن، منذ تمادى فى رفع راية العصيان التى شابها حسه السياسى والاجتماعى، بما صحبه من كره وحقد على الحضارة العربية وأبنائها جميعًا.

من هنا يبدو الأمر واضحًا إذا حاولنا تبيُّن حقيقة الرؤية الطللية لدى الشعراء حتى قبل أبى نواس، وكيف كان موقفهم من الطلل موقفًا واعيًا يتحرى دقة الرؤية، ولا يكاد ينطلق إلا منها، وقد رأينا الأخطل يقف فى أماكن الأستاذية بالنسبة لأبى نواس، بعيدًا - بالطبع - عن نفس المستوى الشعوبى، صحيح أنه كان نصرانيًا، ولكنه كان تغلبِّى النسب عربى النزعة يهمُّه الدفاع عن قضايا قبيلته وعروبته معا، كما حاول الدفاع عن قضايا الخلافة حتى أصبح شاعر البلاط الأموى، فقام بدور الداعية السياسى للخليفة، وقد صور موقف الواعى من حديث الطلل حيث وصف وظيفته التى حددها فى اعتباره مجرد وسيلة لاجترار الذكريات فحسب، إذ يقول فى إحدى مقدماته :

عفـا مـن آل فاطمـة الدخـول	**فحـزَّان الـصريمة فالهجـولُ**
مـنازل أقفـرت مـن أم عمْـرو	**يظـل سـرابُها فـيها يجـول**
شـآميةُ المحـل وقـد أراهـا	**تعـومُ لهـا بـذى خـيم حمُـولُ**
ولـو تأتـى الفراشـة والجُبـيَّا	**إذًا كـادت تكلمُـك الطـول**
عـن العهـد القـديم ومـا عفاهـا	**بـوارحُ يخـتلفن ولا سـيولُ**

وخلاصة القول فى هذا التناول لصراعات أبى نواس مع عصره وفنه قد تنتهى بنا إلى عدم جدة ثورته، فقد شهدت الجاهلية الطلل، كما شهدت التمرد عليه بقياس الشاعرية القبلية وحركة الصعلكة المضادة لها اجتماعيًا وفنيًا، وهو ما شهد امتدادًا مؤكدًا بقياس صراعات المدارس الفنية بين المحافظة والتمرد، دون أن يتخذ الشعراء من الطلل مجالاً للسخرية من تاريخ أمة كاملة إلا ما صدر من ذلك عن الشعوبية الكبار الذين تزعمهم - فى هذا الجانب بالذات - أبو نواس.

وثمة فرق بين ادعاء الثورة الفنية، وبين زعامة الشاعر لها وبين ارتباطها

بالنزعات السياسية الحادة التى تُفقدها أهميتها وخطرها، وربما كان من الأدق ـ فنيًا ـ فى موقف أبى نواس ما نتلمسه ـ بهدوء بالغ ـ فى قول ابن المعتز وكأنه يطالب بضرورة تجنب المقدمات :

خليلــى بــالله اقُعــدا نــصطبح بــلا : (قفا نَبْك من ذكرى حبيب ومنزل)
ويــا رب لا تنــبت ولا تــسقط الحــيا : (بسقط اللوى بين الدخول فحومل)
ولكــن ديــار اللهــو يــا ربِّ فاسـقِها ودلٌّ علــى خـضرائها كـل جـدول

وكأن كل الشواهد تنحو نحوًا متشابهًا يسلب أبا نواس حق الزعامة المنسوبة إليه سواء وضعنا فى اعتبارنا موقف ابن المعتز، أو مواقف الشعراء قبله بدءًا ممن تصارع مع نفسه وانقسم عليها بين طلل ورفض على غرار ما كان من الكميت فى هاشمياته :

ولم يلهنـــى دار ولا رســـم منـــزل ولم يتطربنـــى بـــنانٌ مخـــضبُ

إلى قوله فى مدحه لهشام بن عبدالملك :

قـــف بالـــديار وقـــوف زائـــر وتـــأتَّ إنـــك غـــير صـــاغر

وانتقالا إلى ما قاله عبدالله بن أمية :

دع دارســـــات الطلـــــول وكـــل ربـــع محـــيل
ولا تـــــصف دار ســـــلمى ذرهـــا لكـــل جهـــول
ولا تقـــــل آل ليلـــــى قـــد آذنـــوا بـــرحيل

ومثله ما كان عند أشجع السلمى فى قوله :

مـــالى وللـــربع والرســـوم وخمـــر مـــن بـــنات ريـــم
وريـــح ريحانـــة بمـــسك تدعـــو نـــديما إلى نـــديم
أحـــسن مـــن خـــيمة وريـــع تجـــرحه الـــريح بالنـــسيم

وفى غير حاجة إلى تعليق طبيعة الحد الفاصل بين تلك الرؤى ـ على تنوع مواقف شعرائها ـ وبين الموقف النواسى على خصوصيته وأبعاده وتوجهاته.

(٢)

مفهوم التجربة والوعى النقدي
عند مسلم بن الوليد

[١]

ورث الشعراء المحدثون من سابقيهم ثروة كبيرة، وكان مسلم بن الوليد واحدًا من أولئك الوارثين حتى بدا زعيمًا بارزًا من زعمائهم، ظهرت معانى أسلافه عنده جلية فى كثير من الصور التى رسمها، فبدت ناضجة من خلال تعميق الحس التراثى، ولم يقف ـ كمحدث ـ عند حدود المعانى والصور قبله جامدًا من الناحية الفنية، بل حفظ الكثير منها، واحتذاه فى شعره تصويرًا ومعنى، ولم يعدم ـ فى الوقت نفسه ـ ابتكار صور كثيرة ولَّد فيها توليدات متميزة، تشهد بمهارته وفطنته، وترفع من شأنه بين أقرانه من محدثى عصره، خاصة حين استغلها فى صياغة تجارب حياته، فبدت خالصة من شوائب النفعية، وبالتحديد حين تتصل بحسه ونفسه وحياته، سواء أكان ذلك فى إطار خمرياته أم فى غزلياته، فقد كان يضرب فى مثل تلك الأغراض جميعها على وتر حساس ينعكس عليه وجدانه، وتتجلَّى من خلاله مشاعره .. صحيح أنه راح يتفاعل مع الألفاظ باختيار أعذبها وأحلاها، كما مال إلى الإسراف ـ أحيانًا كثيرة ـ فى تكثيف البديع، ولكنه ـ فى كل ذلك ـ لم يكن ينسى أن يغوص غوصًا عميقًا وراء المعانى المعبرة عن تجاربه بصدق، كما كان يستصفى لها من الرونق ما يزيدها عمقًا مما جعلها أكثر حيوية، وكأنه راح يكسر حدة تلك القاعدة التى رسمها بعض النقاد القدماء من أن الشاعرين " إذا تعاوروا معنى ولفظًا يجعل السبق لأقدمهما وأولهما موتًا، وينسب الاحتذاء إلى المتأخر "[١].

---

(١) ابن رشيق : العمدة ٢/ ٢٧٦.

ومن واقع استقراء أخبار حياة مسلم، ومن خلاصة الوقوف عند ظروف عصره وطبيعة مقوماته وأصدائه على نفسه، قد نهتدى إلى عنصر واضح فى مسألة الأصالة والزيف عبر أنساق الصور فى شعره .. وهو الذى لقب بسبب إلحاحه على تكرار بعضها وحرصه على التجديد فى رسمها وزخرفتها " بصريع الغواني"، فقد كان الرجل حسن النمط، جيد القول فى الشراب حتى قرنه بعضهم بأبى نواس، وهو الذى عقد هذه المعانى الظريفة، وأول من قال الشعر المعروف بالبديع، كما شهد له القدماء بذلك وروَّجوه حوله، وكادوا يخصونه بالتفوق والنبوغ فيه.

وقد رسم بعضًا من صوره فى نسيج الأغراض التقليدية، واستطاع أن يسجل سبقًا فنيًا فى سياق المعنى والصورة، خاصة حين ربطها ـ فى بعض أطرافها ـ بحضارة عصره، وربما ساعده على تسجيل بعض هذا السبق ارتباط هذه الصور بذاته وتجاربه، فقد قيل بعضها فى الشراب، ومعروف موقف مسلم فى هذا الموضوع ـ بخاصة ـ وقيل بعضها فى ملاحاة الآخرين، أو فى معرض التفاخر بشعره، فكان عليه أن يتحرَّى سُبل الأصالة، وأن يصدر عن منطق الصدق الفنى، وبعض منها ورد فى الغزل، وهو ما جلب له لقبه الذى اشتهر به، وفى المديح عبَّر ـ فى أحيان قليلة ـ عن صدق إحساسه الثابت تجاه ممدوحه إلى حد واضح، وهو ما درج عليه شعراء العربية فى هذا الباب من الشعر بصفة خاصة[١].

وامتدت أصالة الشاعر إلى صيغ معالجته فى موضوع الهجاء، حيث يُرْوى أن العباس بن الأحنف كان مع إخوان له على شراب، فذكروا مسلم بن الوليد، فقال بعضهم : صريع الغوانى، فقال العباس : ذلك ينبغى أن يسمى " صريع الغيلان "، وبلغ ذلك مسلما فقال يهجو "[٢] :

---

(١) الأغانى : ١٩/ ٥٧.

(٢) وإن ظل الشعر فى هذا الباب بخاصة موضع اتهام لدى كثير من الشعراء حتى الكبار منهم لارتباطه بالتكسب والاحتراف، وتجاوز التجارب الذاتية فى كثير من الأحيان، ويمكن الاستعانة فى هذا الصدد بمقالات الأستاذ أحمد أمين حول (جناية المدح على الأدب العربى) ثم مقالات الدكتور زكى مبارك فى رده عليه بعنوان (جناية أحمد أمين على الأدب العربى) وقد جمعها فى كتاب بهذا العنوان الدكتور رشيد حسين خريس.

بـنو حنـيفة لا يرضـى الدعـيُّ بهـم | فاترك حنيفةً واطلـب غيرهـا نـسبا
فاذهـب فأنـت طلـيق الحلـم مـرتهن | بسورة الجهـل مـا لم أملـك الغضبا
اذهـب إلى عـرب ترضـى بنـسبتهم | إنـى أرى لـك خلقًـا يُـشبه العـربا
مُنـيت مِنـى وقـد جـدَّ الجـراء بـنا | بغايـة منعـتك الفـوت والطلـبا

وكأن صورته الهجائية تصدر معبرة ـ هى الأخرى ـ عن موقف وتجربة، دون أن يبحث فى ذلك عن نمط يحتذيه من أنماط سابقيه[1]، وهنا تستمد أصالته من طبيعة ممارسته للتجربة بنفسه، ويروى أن دعبلا قال : " كان أبو نواس يسألنى أن أجمع بيه وبين مسلم بن الوليد، وكان مسلم يسألنى أن أجمع بينه وبين أبى نواس، وكان أبو نواس إذا حضر تخلف مسلم، وإذا حضر مسلم تخلف أبو نواس، إلى أن اجتمعا فأنشده أبو نواس :

أجـارة بيتيـنا أبـوك غـيور | وميـسوُر مـا يُرجـى لـديك عـسير

وأنشده مسلم :

لله مـن هاشـم فـى أرضـه جـبلٌ | وأنـت وابـنُك ركـنا ذلـك الجـبل

فقلت : أبو نواس : كيف رأيت مسلما ؟ فقال : هو أشعر الناس بعدى، وسألت مسلما .. وقلت " كيف رأيت أبا نواس ؟ قال : هو أشعر الناس وأنا بعده"[2]، وهى رواية تحمل من الدلالات ما يرفع من شأن شعره، وكأنه كان يعتد بأصالته، دون أن يجور على صاحبه، أو أن يزعم أنه ينافسه، وفى كل هذا من اعتداد الشاعر بنفسه ما

(١) ويكـاد مسلم هنا يتورط فى منطق شعوبى شاع فى عصره لولا أنه لم يتطاول أكثر من ذلك. ومن ثم ظـل الفاصـل بيـنه وبـين بـشار قـائمًا فى حدود لغة الهجاء الفردى لا هجاء الأمم على طريقة بشار ـ بخاصة ـ حين عمد إلى طرح مفارقات حضارية بين العرب والفرس فى رده على الأعرابى :

تفاخـر بابـن راعيـة وراعٍ | بنى الأحرار حسبك من خسار !
تريد بخطبـة كسر المـوالىَ | وينسيك المكـارم صيـدُ فـار !!
مُقَامُك بيننـا دنَـسٌ علينـا | فليتـكَ غائـبٌ فى حـر نـار

(٢) الأغانى ١٩/ ٥٣.

فيه. وطبيعى أن تمتد لديه هذه الأصالة إلى عمق حياته العملية، فقد سلك فيها سلوكًا جديدًا يقوم على التوبة، ويرفض ما كان يصنعه فى صباه، وإذا هو ـ من الناحية الفنية ـ يثور على ماضيه على الرغم من أصالة هذا الماضى الكامن فى وجدانه، وكانت النتيجة أنه حاول التخلص من شعره، كما جاء فى تلك الرواية حيث قال الحسين : " وحدثنى جماعة من أهل جرجان أن راوية مسلم جاء إليه بعد أن تاب ليعرض عليه شعره، فغافله مسلم، ثم أخذ منه الدفتر الذى فى يده، فقذف به فى البحر، فلهذا قلَّ شعره، فليس فى أيدى الناس منه إلا ما كان بالعراق، وما كان فى أيدى الممدوحين من مدائحهم"[1].

ولعل إحساس معاصريه بأصالته وصدقه خاصة فى إطار معالجة الصور الغزلية هو ما دفع بهم إلى إضفاء لقب " صريع الغوانى " عليه، وإن لم يكن هو نفسه يرحب بهذا اللقب كما ورد فى بعض الروايات، قال الحسين : " وحدثنى الحسين بن دعبل قال : قال أبى لمسلم : ما معنى قولك : " لا تدع بى الشوق إنى غير معمود ". قال : لا تدعُنى صريع الغوانى فلست كذلك، وكان يلقب بهذا اللقب وكان له كارهًا "[2].

وخروجًا من أزمة التسمية واللقب هذه يمكن الوقوف على أصالة مسلم الفنية من زاويتين :

الأولى : فى سبب التسمية وهو ما تعلق ببعض صوره التى من خلالها ألصق الرشيد به هذا اللقب، وحلا له أن يطلقه عليه، ويصح هنا أن نتوقف عند رواية وصورة أخرى قد تفيد فى دعم هذا الموقف وتأكيده ـ إذا صحت نسبتها إلى مسلم ـ فقد نقل إلينا فى كتب الأدب أن رجلا سأل مسلم بن الوليد : لِمَ تدعى صريع الغوانى ؟ فأنشد يقول :

---

(١) الأغانى ١٩/ ٤٥.
(٢) نفسه ١٩/ ٤٦.

إن وردَ الخــــدود والأعـــين الـــنُّجـ ـــل ومـا فـى الـثغور مـن أقحـوان
تركتنـــى عـــند الغوانـــى صـــريعًا فلهـذا أُدْعَـى " صـريع الغوانـى "[1]

فهو يعترف إذًا بالتسمية، ويصرح فى الأبيات بأنه صريع الغوانى حقًا، فإذا أضفنا هذا إلى فلسفته التى رأيناها من قبل فيما يتعلق بتكرار اللقب فى صوره، وقفنا على طبيعة أصالته الفنية فى هذه الزاوية من حياته الخاصة، وإذًا لم يكن مزيفًا حين عاش حياته بين فتياته، ثم أنشأ فيهن ما أنشأ من صور فنية بدا فيها ما بدا لديه من التفانى فى الحب والخلاعة فى الهوى، والإغراء بجمال الغوانى.

الثانية : فى رفض التسمية وقد أوردنا رواية صاحب الأغانى فيها من قبل، حين جعله لها كارهًا، فإذا ما أضفنا إليها أن مسلمًا رثى زوجته فى حياته رثاء خالصًا دل على وفاء وصدق. يؤكده ما قيل عنه إنه " جزع عليها جزعًا شديدًا وتنسك مدة طويلة، وعزم على ملازمة ذلك، فأقسم عليه بعض إخوانه ذات يوم أن يزوره، ففعل، فأكلوا وقدموا الشراب فامتنع منه مسلم وأباه "[2].

إذا أضفنا هذه الرواية إلى سابقتها التى رفض فيها اللقب فى ظروف وفاة زوجته، تجلَّى لنا جانب من منطق الصدق الفنى وطابع الأصالة فى التجربة فى كلتا الحالتين على السواء.

وخبر آخر يؤكد هذه الأصالة وربما يردد ذلك الصدى فيما يُرَوى عنه من أن راويته جاء إليه بعد أن تاب ليعرض عليه شعره، فغافله مسلم، ثم أخذ منه الدفتر الذى فى يده فقذف به فى البحر (كما مر بنا منذ قليل).

فالخبران يؤكدان رفض التسمية من خلال واقعتين، تؤكد كل منهما سبب الرفض بنفس الدرجة التى أكدت بها روايات أخرى سبب التسمية، وكأن المسألة لم تكن عنده ـ إذن ـ وهمًا فنيًا بقدر ما بدت تجربة حياة معيشة فى سياق زحام المواقف المتضادة فى عالمه.

---

(١) الثعالبى، لطائف المعارف ٢٣.
(٢) الأغانى ١٩/ ٦١.

وفى أخباره وصور مدحه ما يدل على عمق أصالته حتى فى هذا الجانب من شعره، وإن دلت على زيفه ـ أحيانًا ـ فى جانب آخر منه، ومما ذكره القدماء ويمكن الاستناد إليه هنا فى كشف حقيقة هذا أو ذاك، بالإضافة إلى الاحتكام إلى صوره وقصائده فى هذا المجال ما يُروى من أن مسلمًا كان مداحًا ليزيد بن مزيد الشيبانى، وكان يزيد يؤثره ويقدمه ويجزل صلته، فلما مات وفد على ابنه محمد، فمدحه وعزاه عن أبيه، وأقام ببابه أيامًا فلم ير منه ما يحب، فانصرف عنه وقال فيه[1]:

لبست عزاء من لقاء محمد ... وأعرضت عنها منصفًا وودودا

وقلت لنفسٍ قادها الشوق نحوه ... فعوَّضها حب اللقاء صدودا:

هبيه امرءًا قد كان أفك وده ... فمات وإلا فاسحبيه يزيدا

لعمرى لقد ولى فلم ألق بعده ... وفاء لذى عهد يعد حميدا

فلم يقبل ـ هنا ـ أن يتملق ممدوحه، دون أن يجد الأجواء الملائمة للمديح، فكان حريصًا على ما وجهه إليه خشية أن يراق فى سبيل هذا الغرض الذى ملأ به الشعراء الأرض نفاقًا ومغالاة وزيفًا (على حد تصوير كثير من دارسيه).

ولا نستطيع أن نزعم هنا أن كل صوره فى المديح ـ ولا حتى معظمها ـ كانت كاشفة عن أبعاد أصالته، بقدر ما نجد الأغلب الأعم منها وقد ظهر بين طياتها زيف شعوره، وبدا انفصاله عن ذاته واضحًا، وهو فى كلٍ إنما يسير على سنن الشعراء الذين سبقوه أو عاصروه.

بل إن صور المديح عنده يمكن رصدها تأكيدًا لزيف تجربته، خاصة حين أضفى على جُل ممدوحيه تلك الصفات المطلقة المثالية المجردة التى طالما تعاورها الشعراء فى تصوير الخلفاء والأمراء بقدر من العمومية، واتخذوا منها مجالاً للمبالغة، ويدخل فى عداد هذه الصور ما جاء عن مسلم نفسه أنه دخل على الفضل بن سهل فأنشده قوله فيه[2] :

---

(١) الأغانى ١٩/ ٤٢.

(٢) نفسه ١٩/ ٥٦.

لــو نطــق الــناس أو أنــبوا بعلمهــم ... ونـبهت عـن معـالى دهـرك الكـتب
لم يــبلغوا مــنك أدنــى مــا تمــتُّ بــه ... إذا تفاخــرت الأمــلاك وانتــسبوا

حيث راح يُقصر مهمة الكتب والناس على التنبيه عن معالى ممدوحه، وإن كان قد أورد ذلك فى صورة باهتة فنيًا، فقد أجاد الزيف ـ أيضًا ـ فى غيرها حين جعل ممدوحه لا يسل سيفه إلا على الجان فى قوله :

لا يعمــد الــسيف مُــذ نـيطت حمائلــه ... يــومًا ولا ســلّه إلا علــى جــان[1]

ولا نكاد نبعد هنا كثيرًا عن إطار صوره فى الدهر، وإن كان ما يهمنا منها ـ فى حدود هذا السياق ـ ما صوره فيها من عظمة ممدوحه، وعرض موقفه من الدهر ابتداءً من تشبيهه به فى قوله[2] :

كالدَّهــر لا ينثنــى عمــن يهــمُّ بــه ... قـد أوسـع الـناس إنعامـا وإرغامـا

إلى إعجاب الدهر، واعتزازه به فى قوله[3] :

فالدهـــــر يغــــبطُ أولاه أواخــــره ... إذ لم يكـن كـان فـى أعصاره الأول

لينتقل إلى الممدوح، وهو يبعث إلى الدهر بعضًا من بأسه وجوده[4] :

لــن يــبعث الدهــر يــومًا بعــد ليلــته ... إلا انبعـشت لــه بالــبأس والجــود

ثم إليه ـ أيضًا ـ وهو يقهر الدهر[5] :

ذلـــك الـــذى قمـــع الـــزمان بعــزةٍ ... وعـــلا بـــسيف أمانـــه الزلـــزالا
بـــاقٍ علـــى حـــدث الـــزمان كأنـــه ... ذو رونــق عــضب أجــيد صــقالا

---

(١) الديوان ١٢٩.
(٢) نفسه ٦٣.
(٣) نفسه ١٥.
(٤) نفسه ١٧٠.
(٥) نفسه ٢٠٥.

فأنىَّ لتجربة الشاعر أن تظهر فى زحام تلك الصور التى راح يرسمها بدقته المعهودة، يشخص فيها ويُزين، لا لشيء إلا لإرضاء ممدوحيه، أما عن ذات الفنان وتجربته الخاصة فمن الواضح أنها كادت تتوارى، وكأن كل ما يهمه هنا أن يكسب المعترك المدحى، فليطلق لخياله العنان فى مساق التصوير الذى لا يكاد يمت إلى الحقيقة بصلة، فممدوحه على حد تصويره :

كافى الإمام الورى طرًا بأجمعها وفاقهم ببيوت المجد يبنيها[1]

أى أنه بنفس الإطلاق والتعميم :

إن يشكر الناس ما أوليتَ من حسن فقد وسعت بنى حواءَ إنعاما[2]

إذ تبدو صوره - فى معظمها - مطلقة بعيدة عن الواقع بُعدها عن ذات الشاعر، فليقل فيها ما هو قائل ما دامت قد خرجت من هذين الإطارَيْن إلى إطار مثالى نمطى عام يصوغه سعيًا وراء الغرض المادى، حيث يبدو مطلقًا وعامًا غير محدد الملامح ولا منضبط القسمات.

وإذا كانت صوره فى المديح قابلة لأن تدرج فى باب الصورة المزيفة أو الموقف المفتعل فى غير قليل منها؛ فإن صوره فى مقدمات المديح تكاد تكشف عن جانب من أصالته وصدقه بالمعنى الفنى؛ صحيح أنه لم يكد يتخلص فى بعضها من قيود الموروث، ولكنه نجح فى اصطناع هذا التجاوز فى كثير منها، فبدا بذلك محققًا ضروبًا من الجدة، وكاشفًا عن كثير من ملامح الأصالة والعمق الفنى (فى المقدمات أكثر مما سواها).

وإذا تبينا أن نسبة المقدمات الطللية فى شعر مسلم لا تتجاوز سبعة فى المائة من قصائده ومقطوعاته[3]، فقد يستشف من ذلك أنه صور فى النسبة الباقية تجاربه

---

(١) الديوان ٢١٨.

(٢) نفسه ٦٦.

(٣) فى كتاب " الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد " للمؤلف.

الذاتية موزعة بين الغزل والخمر، وبهذا القياس تبقى لأصالته فى هذا الميدان ثلاثة وتسعون فى المائة من شعره، وهى نسبة تكشف بوضوح عن غلبة أصالته فى فنه، خاصة حين تعلق الأمر بتصوير حياته، كما سبق للنسبة الأولى أن كشفت عن زيفه حين جرى وراء القديم ونسى ذاته أمام الآخر الذى شغل بإرضائه فحسب، وكأنما سلبه هويته، أو أنساه ذاتيته.

ويكفى هنا من كل نموذج تجديد أن نجد فى تجربة الشاعر صورة واضحة تتجه إلى تأكيد الموقف، إما من واقع ذاتيته، وإما من خلال قدرته على اصطناع مزاوجة هادئة، ومصالحة سعيدة بين الموروث والمستحدث، ففى مطلع إحدى قصائده يبدأ بالخمر مُلحًا فى طلبها، وهذا هو واقع حياته صريعًا للمدام على حد تصويره :

أديـرًا علـى الـراحَ لا تـشربا قبلـي ... ولا تطلبا من عند قاتلتى ذحلي[1]

وفى مقام الغزل نراه يعى أبعادًا أكثر من منطلق تجربة عاشها فأجاد تمثُّلها، فيقتطف من مواقفه وموقف عذاله ما يحكيه مثل قوله :

سـرَتْ بـلام حـين هـوَّم عُذَّلـي ... ملامـة لا قَـالٍ ولا متـبذِّل[2]

وأول قصيدة فى ديوانه مطلعها تلك الصورة المغرقة فى الذاتية بين خلاعة وصبا وغزل :

أجـررت حبل خلـيع فـى الـصِّبا غـزل ... وشمَّرت هِمَمُ العذال فى العذل[3]

وفى إحدى التجارب الغزلية التى صور فيها آلام المحب بدأ القصيدة مصورًا حاله :

أغـرى بـه الـشوق لـيل الـساهر الـرمد ... ونظـرة وكَّلـت عينـيه بالـسهد[4]

(١) الديوان ٣٣.
(٢) نفسه ٢٤.
(٣) نفسه ص١
(٤) الديوان ص٨٠

وفى الندم والتحسر على انقضاء الشباب والضيق بمجئ الشيب يصور جانبًا من صراعه النفسى :

طلائـع شـيب سـير أسـرعها رسـلُ　　　يـردن شبابى أن يُقـال لـه كهـل[1]

وله فى نفس الموقف صورة أخرى فى مطلع قصيدته النونية :

قـد اطّلعـت علـى سـرى وإعلانـي　　　فاذهب لشأنك ليس الجهل من شاني[2]

وفى مطالع أخرى تتعدد الصور التى يطرب لها وجدان الشاعر، وتشرئب إليها نفسه، وكأنها تكشف فى ذات الوقت عن طبيعة غزله اللاهى الذى أخلص فى تصويره لذاته من مثل قوله :

تحملـت هجـر الـشادن المـتدلل　　　وعاصيت فى حب الغواية عُذّلي[3]

وإلى قريب منها جاء قوله فى مطلع آخر :

أأعلـن مـا بـى أم أسـر فأكـتم　　　وكيف وفى وجهى من الحب معلم[4]

وقوله فى مطلع ثالث :

خليلـيَّ لـستُ أرى الحـب عـارا　　　فـلا تعذلانـى خلعـت العـذارا[5]

وقوله فى رابع :

كـتاب أخـى فتـى كلـف طـروب　　　إلى خـود مـنعمة لعـوب[6]

إلى نظائر تلك الصورة التى احتفت بها مطالع قصائده، وفيها أجاد توظيف بيت

---

(١) نفسه ص٨٨
(٢) نفسه ١٢١.
(٣) نفسه ١٤١.
(٤) نفسه ١٧٧.
(٥) الديوان ١٨٩.
(٦) نفسه ١٩١.

الملطع[1]، مما يبعث على إخراج الدفقة الشعورية الأصيلة التى تسرى فى أعماقه وأوصاله، فإذا به يكشف من خلال الصورة عن طبيعة تجاربه التى يعيشها هو، فلا يكاد ينفصل فيها بحال عن ذاته، أو حتى عن واقعه الاجتماعى، على نحو ما صنع فيما نقل من الصور الجاهزة الموروثة التى أشبع من خلالها ـ أيضًا ـ جانبًا من حسه التراثى العميق الذى ملأ عليه معظم ذاكرته الفنية، وشغل منها حيزًا يصعب تجاهله أو إغفاله فى خضم إبداعه.

(١) ومعروف على الصعيد النقدى لدى القدماء مدى انشغالهم بخصوصية المطلع أو الاستهلال وماله من دلالات نفسية وإبداعية تميزه، مما حدا بهم ـ أى النقاد ـ إلى إملاء كثرة من شروطهم على الشعراء حول مشكلة المطلع ومحتواه، ويمكن الرجوع تفصيلاً إلى هذه القضية عند ابن رشيق فى العمدة، وعند ابن قتيبة فى الشعر والشعراء وغيرهما من مصادر النقد المنهجى القديم.

[٢]

وترتبط مثل هذه الأصالة بمحاور التجديد عند مسلم ارتباطًا وثيقًا، ولعل هذا ما حدا ببعض النقاد إلى عده واحدًا من الشعراء المُفْلقين، حتى أدرجوه ضمن قائمة الفحول الثلاثة المشهورين من الطبقة الثانية من الشعراء العباسيين.

فقد قال الشعر فى صباه، فصور معالم تلك الفترة من حياته بصدق وعمق، وكشف ما اتسمت به من لهو ومجون وطرب، وخرج منها إلى مرحلة الشباب، فكان فيها متمكنًا من الفهم، واعيًا بأبعاد التجربة، واسع المعرفة بمدركاته، وهى صفات شهد له بها رواة أخباره حين شبَّهوه بزهير بن أبى سلمى، وما رووا عنه من أنه كان شديد الأناة، كثير الصبر، حتى تأثر شعره بهذه الطباع المتميزة.

وحين أنشد ممدوحيه لم يفقد ذاته فى كثير من الأحيان؛ خاصة حين صور شرابه ولهوه، أو توقف عند غزله ومجالسه مع ندمائه فأحسن وأجاد آنذاك، حتى تناشد الخليفة وأصحابه بيته المشهور :

هــل العــيش إلا أن أرُوحَ مــع الــصبا وأغدُو صريع الكَأْس والأعين النُّجلْ

إذ يبقى لإخلاصه فى هذا الجانب من حياته أنه زيف ـ حين زيف ـ تجاربه فى موضوع المديح ـ بالتحديد ـ ليؤكد استقرار أصالته فى إطار تجربة اللهو والغزل والخمر، وهو ما ينسحب ـ تحديدًا أيضًا ـ على ما مدح به الأمراء والرؤساء الذين ربطتهم به علاقات لينال من عطاياهم، حيث راح ينفقها على ملاذِّه التى عاشها مع إخوانه من خلعاء شعراء العصر، وكذلك كان موقفه من فنه حين أحال مداخل المدح إلى موضوعات ذاتية فى قسمة واضحة بين الأنا والآخر.

فهو يتكسب بجانب من فنه، ليرضى بما يكسبه جانبًا آخر منه بدا فيه أقرب ما يكون إلى منطقة الصدق الفنى، وأصالة الوقوف مع الذات والتعبير عنها حتى فى زحام الحوار الغيرى.

راح مسلم يبذل جهده الفنى لكى يلائم بين كل شريحة من شرائح حياته وبين الصورة التى يرسمها لها، فاستطاع من خلال الصورة الواحدة والمكررة، والتى أطنب فيها ـ أحيانًا ـ أو استطرد حولها أن يعبر عن طبيعة تلك الحياة، وأن يعكس صورة من تفاعلها مع طبيعة واقعه الحضارى، وأضفى عليها من سمات الظَّرْف الاجتماعى ما استطاع به أن يبارى أقرانه؛ خاصة منهم أبا نواس الذى تميز كثيرًا بما نظمه فى هذا الاتجاه.

وربما أشبعت صورِ مسلم، بما فيها من الأصالة والعمق والصدق ـ حتى فيما نظمه ارتجالاً وبداهة ـ أذواق الخلفاء الممدوحين، كما أشبعت أذواق جمهوره، وثمة رواية طويلة قد نحتاج هنا إلى سردها ليظهر مدى إعجاب بعض الخلفاء بالصورة الأصيلة التى رسمها الشاعر انطلاقًا من تجاربه الذاتية أكثر مما سواها. من مثل ما قاله العتبى حاكيًا : " كان هارون الرشيد يقتل أولاد فاطمة وشيعتهم، وكان مسلم بن الوليد صريع الغوانى قد رُمى فهرب منه، ثم وجد هو ومسلم بن الوليد عند قينة ببغداد، فلما أُتى بهما قيل له : يا أمير المؤمنين قد أتى بالرجلين، قال : أى الرجلين ؟ قيل : أنس بن أبى شنيح ومسلم بن الوليد، فقال : الحمد لله الذى أظفرنى بهما، يا غلام أحضرهما، فلما دخلا عليه نظر إلى مسلم وقد تغير لونه، فرَّق له وقال : إيه يا مسلم أنت القائل :

أَنِسَ الهوى ببنى على فى الحشا ... وأراه يطمحُ عن بنى العباس

قال : بل أنا الذى أقول يا أمير المؤمنين :

أَنِسَ الهوى ببنى العمومة فى الحشا ... مستوحشًا من سائر الإيناس

وإذا تكاملت الفضائل كنتمُ ... أولى بذلك يا بنى العباس

قال : فعجب هارون من سرعة بديهته، وقال له بعض جلسائه : استبقه يا أمير المؤمنين فإنه من أشعر الناس، وامتحنه فسترى منه عجبا، فقال له : قل شيئًا فى أنس : فقال يا أمير المؤمنين أَفْرِخْ روعى أفرخ الله روعك يوم الحاجة إلى ذلك، فإنى لم أدخل على خليفة قط :

ثم أنشأ يقول :

تلحَّظ السيف من شوق إلى أنس — فالموت يلحظ والأقدار تنتظر

فليس يبلغ منه ما يؤمله — حتى يؤمر فيه رأيك القدر

أمضى من الموت يعفو عند قدرته — وليس للموت عفو حين يقتدر

قال : فأجلسه هارون وراء ظهره لئلا يرى ما هم به، حتى إذا فرغ من قتل أنس، قال له : أنشدنى أشعر شعر لك، فكلما فرغ من قصيدة قال له : التى تقول فيها الوحل، فإنى رويتها وأنا صغير، فأنشده شعره الذى أوله :

أديرا علىَّ الراح لا تشربا قبلى — ولا تطلبا من عند قاتلتى ذحلى

حتى انتهى إلى قوله :

إذا ما علت منا ذؤابةَ شارب — تمشَّت به مشىَ المقيَّد فى الوحْل

فضحك هارون وقال : ويحك يا مسلم، أما رضيت أن قيدته حتى جعلته يمشى فى الوحل، ثم أمر له بجائزة وأخلى سبيله[1].

صحيح أن مغزى الرواية قد لا يقف عند حد رصد هذه الحقيقة وحدها، فقد قال فيها مسلم أكثر من بيت، ولكنه إعجاب الرشيد بتلك الصورة التى عبَّر مسلم فيها عن تجاربه الذاتية لا تخفى دلالته من خلال تفاصيلها الدقيقة، وكأن البعد الذى قد شفع له عند الخليفة الذى مازال يحفظ من شعره أبياتًا تحكى قصة حياته وجانبًا من خلاصة فلسفته إزاء نزعة اللهو والمجون التى وجد فيها عالمه، وعثر من خلالها

---

(١) ابن عبدربه، العقد الفريد، ٢/ ١٨٠-١٨٢.

على أشلاء ذاته الممزقة بين تيارات العصر الحضارية والفكرية. على أن الاستغراق فى الذاتية هنا لا يقود إلى ترشيحها فى مجمل إبداعه ونظمه خصوصًا فى حقول المديح التى قد يظل التحفظ إزاءها واردًا من واقع منطق التكسب والاحتراف الذى عاشه الشاعر من جانب، وتحوَّل الموضوع بمنطق العصر إلى نمط بلاطى سلطوى لا يهمه المبدع بقدر ما يهمه من دور التلقى من جانب آخر.

[٣]

وتتردد عبارات النقاد فى مساقات أخرى كاشفة إعجابهم بشعره بما يكفى للكشف عن أصالته، لاسيما حين ذكروا ما كان فيه سابقًا، ثم قلده من بعده شعراء آخرون، أو ربما سرقوه منه بمنطق القدماء، وعندئذ يسجل له فضل السبق والابتكار وخصوصية الإبداع حتى فى حدود الصورة المدحية التى أجاد رسمها بشكل خاص، حيث يذكر الرواة أن أبا الشيص قد سرق قول مسلم بن الوليد :

يجـودُ بالـنفس إن ضـنَّ الجـوادُ بهـا ... والجـود بالـنفس أقـصى غايـة الجود

حيث أخذه فقال :

أمـسى يقـيك بـنفس قـد حـباكَ بهـا ... والجودُ بالنفس أقصى غاية الجود[1]

ويذكر ابن وكيع قول مسلم بن الوليد :

يقـول صـحبى وقـد جـدوُّا علـى عجـل ... والخيل تستن بالركبان فى اللجم :
أمطلـعَ الـشمس تبغـى أن تـؤمَّ بـنا ... فقلـت : كـلاًّ ولكـن مطلـع الكَـرم

حيث أخذه أبو تمام فقال :

يقـول فـى قومـى صـحبى وقـد أخـذت ... مـنا الـسرى وخطـا المهـرية القـودُ
أمطلـع الـشمس تبغـى أن تـؤم بـنا ... فقلـت كـلا ولكـن مطلـع الجـود[2]

ويقوم ترجيح الأصالة هنا على أساس أن كلام السابق هو الأصل بالنسبة لمن

(١) قراضة الذهب، ٤٥.
(٢) المصنف ورقة ٩.

أخذ منه، ومن ثم يظل التفوق والنبوغ مرتهنًا بقدراته الفنية التى نراها تمثل جانبًا خاصًا من جوانب ذاتيته وتميزه على المستوى الشخصى، ومن مثل ذلك ـ أيضًا ـ أسبقية مسلم حين تتبدى فى مثل قوله فى باب الهجاء :

أمـا الهجـاء فـدقّ عرضُـك دونـه ... والمـدح عـنك كمـا علمـت جلـيلُ
فاذهـب فأنـت طلـيقُ عرضـك إنـه ... عـرضٌ عـززتَ بـه وأنـت ذلـيل

حيث أخذه أبو تمام فقال :

قـال لى الناصـحون وهـو مقـالٌ ... ذمّ مـن كـان جـاهلاً إطـراءُ
صـدقوا فـى الهجـاء رفعـةُ أقـوا ... م طغـام فلـيس عـندى هجـاء

فبين الكلامين بون بعيد[1] وكأن القدماء إنما أدركوا منطق الحد الفاصل بين الشاعرَيْن، وإن تشابهت الصياغة لأول قراءة، ولكن الأستاذ يظل أستاذًا فى ساحة ابتكاره مما يظل موضع إعجاب كبار الشعراء والنقاد بفنه.

وقد قصدنا هنا رصد بعض من تلك الصور التى حقق مسلم فيها سبقًا فنيًا واضحًا لأنها إنما تكشف عن جانب من أصالته الفنية التى تبدَّت فى رسمها، مع إبراز القدرة الخاصة على الإبداع فيها، ودون أن يسبق إلى مثلها فى كل الأحوال، فكانت بنت قريحته وحصيلة السطو على مادته الخاصة التى حازت منهم ـ بالتأكيد ـ كثيرًا من الإبهار.

وإنصافًا لمسلم فى باب المديح، الذى اتخذناه نموذجًا للزيف الشعورى والفنى، لا تعدم عنده إخلاصًا واضحًا فى بعض من شرائحه على غرار ما صاغه فى مديح (البرامكة) بشكل أثار تساؤلات حائرة تملؤها الدهشة، ويكمن من ورائها التعجب : أين كان خلفاء البيت العباسى والشاعر يغنى للبرامكة[2] بهذا الإيقاع المتميز.

---

(١) المصنف ورقة ٨،

(٢) بنت الشاطئ : قيم جديدة للأدب العربى ١٣٩.

فيقول مسلم بن الوليد :

تُساقط يُمناه ندىً وشماله	ردىً، وعيونُ القول منطِقُه الفصْل
جرى مذ حواه المهد فى شأو "جعفر"	إلى غاية يتلو المثال الذى يتلو
أنابه العلياءَ "يحيى" و"جعفر"	فليس له مثل ولا لهما مثل
فروع تلقتها المغارسُ فاعتلى	بها عاطفًا أعناقها قصده الأصل[1]

ويهمنا من هذه الأبيات بصورها الطريفة ذلك التساؤل الذى طرحته الدكتورة بنت الشاطئ، ليكون انطلاقًا إلى تبيُّن مساحات حرية (مسلم) فى اختيار ممدوحيه، ثم تسخير صوره من أجلهم بعد ذلك، ذلك أن مسألة الاختيار هنا إنما تظل لها دلالتها على أصاله عصره فى ذلك، بل ربما يحسب له ضمن عناصر أصالته من واقع أسس هذا الاختيار ومقوماته، صحيح أنها فى جانب منها تبدو مادية، ولكنها لم تكن لتخرج عن حدود حياة مسلم التى أدارها فى إطار تلك المادة وقضاء ملذاته، وهى ـ فى الجانب الآخر ـ ترتبط بذات الشاعر فى حبه للبرامكة وتقربه إليهم، وكان يمكنه أن يزيف تجاربه أمام أى ممدوح آخر فى عصره كما صنع مع بعض الخلفاء، ولكنه آثر ذلك الاختيار إرضاء لنفسه، ثم كسبًا للعطاء الذى يعد إشباعًا لحاجاته أيضًا (فى سياق تلك الشريحة تحديدًا).

وقد اتخذ مسلم من صور المديح مجالاً للفخر فى ملاحاته لشعراء عصره مثل أبى نواس بصفة خاصة[2]، وهو بذلك إنما يكشف عن ثقافته الأدبية التى استقرت فى نفسه نتيجة تكوينه الفكرى من جانب التراث وتعمقه فى وجدانه، ثم من جانب المادة اللغوية والأدبية التى اكتسبها من بيئته الثقافية فى الكوفة، فكان ذلك كله من

---

(١) الديوان ٢٦٣-٢٦٤

(٢) وإن كان شغفه بفنه وتقديره لزعامته قد امتد إلى كثير من حواراته مما بدا فى بعضها غير منصف لأقرانه على نحو ما يحكى عن موقفه من أبى العتاهية حين تحداه قائلاً : والله لو أردت أن أقول مثل قولك : لبيك لا شريك لك .. لبيك إن الحمد لك، لقلت فى اليوم عشرة آلاف بيت، ولكنى أقول :

مُوفٍ على مهج فى يوم ذى رهج ... كأنه أجل يسعى إلى أمل

مؤهلات أصالته، خاصة أنه كان على اتصال مؤكد بثقافات أخرى فى عصره، غير الثقافة العربية، فلم يكن يجهل ما حوله، بل تأثر به بقدر كبير من وعى الفنان، كما تأثر بالمتكلمين الذين كانت لغتهم شائعة فى بيئته، فكانت إحاطته بالثقافات العربية وغير العربية من مبررات تأكيد مقومات تلك الأصالة التى تجلت فى كثير من صوره، سواء ما يتعلق منها بالموروث، أم ما أضافه هو فى تجديده إلى مادة هذا الموروث الخصب، ومن هنا صحب القديم الجديد عند مسلم، وسار بموازاته مواكبًا تيارات العصر الحضارية والفكرية، فجاء تطور صوره تعبيرًا أمينًا عما أصاب ذلك العصر من تطور ملموس، عُدَّ أمرًا طبيعيًا فى مساق تيارات الحياة الجديدة على عنفها واضطرابها، حيث خرج هذا التطور بشعراء العصر من إطار الجزئية والجمود إلى إطار التفاعل مع كل معطياته فى شتى مجالات الحياة، وأولها ـ بالطبع ـ كان ذلك المجال الأدبى الذى حقق فيه مسلم نجاحًا وأصالة من خلال ثقافته، فلم يطغ التيار الأجنبى على شعره، بقدر ما بقى فى مجمله عربيًا أصيلاً، على عكس اتجاه مجموعة أخرى من الشعراء الكبار، كان همها الجرى وراء الثقافات الأجنبية ببريقها وزخرفها تأكيدًا لانتماءاتها الشعوبية بالدرجة الأولى.

ويبقى خير ما صنعه مسلم فى صورته التراثية والحضارية مرتبطًا بما حققه من الأصالة فى كلتيهما : أصالة الثقافة التى جاءت من نتاج مواكبة الجديد للقديم دون تنافر أو سيادة لروح التحدى، أو تغليب لمنطق الرفض، وإن كان هذا لم يحرمه حقه فى محاولة الخروج من العربية، إذ كان يفخر بتعدد منابع ثقافته كما ورد فى الأغانى : " قيل لمسلم بن الوليد : أى شعرك أحب إليك ؟ قال : إن فى شعرى لبيتًا أخذت معناه من التوراة وهو قولى :

دلَّتْ على عيبها الدنيا وصدَّقها ... ما استرجع الدهر مما كان أعطاني

وفيه يظهر إلى أى حد كان إعجاب مسلم ببيته الذى يستغل فيه مثل هذا المعنى الدينى، وكأن جزءًا من هدفه أن يأتى بأطراف جديدة من التعبيرات، ليصبح ذلك

بالنسبة إليه مدعاة للفخر؛ الأمر الذى يرتبط بمستويات الحس الدينى حتى فى الصورة الخمرية عنده حين جعل زوجها مسلمًا حين صورها (مجوسية الأنساب مسلمة البعل).

وثانيهما : تلك الروح الجديدة التى تجلَّت فى بحثه عن كل ما هو جديد، يتناغم مع روح العصر ومنطق الحضارة الذى ارتقى الشاعر سلمه بجرأته المعهودة، ومع هذا الهدف الجزئى لم يكن الشاعر ليتخلص ـ وإن كان يبغى ذلك أحيانًا ـ من هيمنة الموروث القديم، الذى فرض نفسه على شعره عبر كثير من صوره، وأصبح عليه أن يهدأ إلى صناعة ضرب من المزاوجة الهادئة والسعيدة بين الموروث والجديد، وهو ما نجح فيه إلى حد واضح.

لقد جاءت معظم صور مسلم تتسم بالجدة والطرافة، خاصة منها ما يتعلق باستعراض المشاهد الفنية من واقع معطيات حضارة العصر، أما ما جاء منها قاصرًا عند حد تقليد القدماء فلم يكن ليتجاوز منطق النقاد من أهل اللغة، إلاَّ من واقع ما اصطنعه الشاعر حين حاول تغطية التقليد بما أضافه على الصورة من أبعاد جديدة تبرز فيها الصنعة بكثير من بريقها وزخرفها.

ولا يقلل من أصالة شاعرية مسلم ـ بحال ـ أنه احتذى بعض صور التراث التى مال إليها، منذ حاول الاختيار من بنات تلك الصور فأجاد الاختيار، ثم حاول إعادة التصوير، فأحسن انتقاء الألفاظ والعبارات، كما أجاد فى منطقة انتقاء الأداة التصويرية التى يرسم بها الصورة سواء أكانت استعارة، أم تشخيصًا يستقصى من خلاله عناصر تلك الصورة، فيستوفى كل جزئياتها ويستقرئ كل جوانبها، وهو فى كلٍّ إنما كشف عن حسه الذاتى، وإدراكه المتميز لجوهر العلاقات القائمة بين الأشياء المحسوسة أو المعنوية، ويؤكد أصالته فى مسألة الاختيار والانتقاء المتعمد للألفاظ ونسيج الصور.

ولا يعنى وجود بعض الصور التى ينتابها قدر من السخف أو الضعف

ـ وهى لديه نادرة بحق ـ أنها تقلل من قدرته الفنية، أو تنتقص من براعته فى حقل الإبداع، فقد يعقد الصلة بين الصورتَيْن ولا يتفق فى ذلك مع ذوق المتلقى أو الذوق الحضارى، وعندئذ لا يصبح ضروريًا أن نتهمه بالضعف، ولا أن نحكم عليه بالفشل، إلاَّ إذا أسرف فى معالجة مثل تلك الصورة، مما قد يكشف عن زيفه، ويطرح عدم أصالة تجاربه، وهو ما لم يمثل لديه شريحة كافية لأن تقوم عليها دراسة تعتد بها ظاهرة فنية يمكن أن نصمه بها، أو أن تهبط بمكانته الخاصة بين أقطاب عصره الكبار.

ويبقى على الشاعر ـ على المستوى النظرى ـ أن يشعر القارئ بصنعته، كما أن عليه أن يشعره بتجربته دون افتعال أو تكلف فى رسم الصورة، وقد تحقق ذلك لمسلم فى معظم صوره الغزلية والخمرية، وفى قليل من صور الهجاء والمديح، ففى صوره الغزلية يظهر صدق التجربة بشكل أكثر وضوحًا، إذ أن التغزل عنده لم يعد افتعالاً لموقف، ولا كان نسجًا لتجربة من صنع الخيال فحسب، بل أصبح طابعًا واقعيًا لحياته شاعرًا، فهو المسيطر على الصورة، وكأنه يندمج مع ظروف حضارة عصره، فيعيش حالات نفسه، ويقرن خفقات قلبه بسرعة انقضاء أيام اللهو والترف التى يخشى إفلاتها من بين يديه، لتتحول إلى سراب فى عالم الذكرى فحسب.

كل هذا يؤكد ـ فى نهاية هذا المطاف الموجز ـ عناصر الأصالة فى شعر مسلم وصوره، وهو جانب مهم لا تخفى قيمته فى سياق تلك الصور، حيث برزت فيها شخصية الشاعر بشكلها الطبيعى وحجمها الحقيقى، دون أن تظل كامنة أو مطوية فى طيات أوصافه التى خلعها على ممدوحيه، بل إن مسلمًا عرض الكثير من مفاخر ذاته، فى قصائد المديح وفصَّل القول فيها فى المقدمات، وفى أبيات أخرى خاصة به ضمَّنها صور المديح، ومن خلالها، فحين رسم صوره لم تكن خالية بمعزل عن تجارب حياته بكل أبعادها، وفى كل هذا من أصالة الفنان ما فيه: أصالة الثقافة، وأصالة التجربة، وأخيرًا أصالة التصوير الشعرى العميق، ثم الكشف عن رؤيته الفنية الواضحة لطبيعة إبداعه وصيغ معالجته، مما أهَّله لأن يكون أستاذًا فى مدرسة البديع العباسية بدءًا من مستوى

التعامل مع الأداة، إلى منطقة التحاور من خلال اللغة تصويرًا وبديعًا، وهو ما امتد بدوره ـ كما رأينا ـ إلى مستوى ـ فهمه للطبيعة النوعية للشعر باعتباره نمطًا جماليًا يكشف ـ بالتأكيد ـ عن تجربة إنسانية صادقة عاشها الشاعر بين قرنائه وندمائه، وأفسح لها المجال للظهور حتى فى أشد المواقف غيرية فى أحاديث المدح وقصائده الطوال، الأمر الذى امتد ـ بدوره ـ إلى وعيه بوظيفة فنه من منظور جمالى من جانب، وذاتى خالص من جانب آخر.



الفصل الثاني
فى سياق الخصومات النقدية
بين أبى تمام والبحتري

(١) النظرة الناقدة عند أبى تمام وتجلياتها فى الصياغة والتشكيل الجمالى
(٢) مفهوم الشعر عند البحترى بين النظرية والإبداع.

النظرة الناقدة عند أبى تمام
وتجلياتها فى الصياغة والتشكيل الجمالى

قد لا يسمح الحديث عن نظرية الشعر هنا – فى أى من جوانبها- بطرح المقولات النقدية المختلفة إلاَّ من واقع شعر أبى تمام نفسه، ذلك أن كشف طبيعة ثقافته، والوقوف على تنوع مصادرها يتطلب مثل هذا التحليق عبر ديوانه، ثم إعادة التحليل لما بثَّه فى بعض الأبيات من مواقف تسمح بإدراجه ضمن عالم النقاد، حيث استطاع الرجل أن يؤصل لفنه من خلال نظرية محددة، اقتنع بها، وتبنى أصولها، ودليل هذا الاقتناع وذلك التبنى، ما نلتقى به فى دعوته من اتساق مع ما كان يطبقه فى شعره منها، وهو ما يمكننا توزيعه عبر تصورات معينة، يطرح فى بعضها موقفه من ماهيته- أى الشعر- كنوع أدبى له طبيعته النوعية الخاصة، ثم الأداة وأصول المعالجة الفنية لها، ثم الوظيفة بأبعادها المختلفة كما رسخت ملامحها فى ذهنه، واستقرت فى ذاكرته، وكما اصطنعها- قاصدًا- لفنه، وكما تصورها للإبداع عامة.

وقد نستطيع – بداية- أن نعلِّق نظرية الشعر –بخاصة- بذلك الحصاد المتنوع الذى أجهد الشاعر نفسه فى جمعه من مواد عصور الفكر المختلفة، ومن خلال أجياله المتعاقبة، وثقافاته المتنوعة، تلك التى التقى فيها القديم والجديد، ليصنع منها الشاعر الناقد ذوبًا خاصًا بدا قادرًا على أن يشكل له طريقته المتمايزة فى التفكير والنظم؛ الأمر الذى يرتد إلى حرصه الشديد على "تحصيل المعرفة من كل مكان، مع صفة الظُّرْف وحسن الأخلاق، وكرم النفس، والمحافظة على زى الأعراب"[1].

وقد تداخل حرصه على ذلك التحصيل المركب مع حرص آخر تطبيقى برز فى

(١) تاريخ بغداد ٨/ ٢٤٣.

طبيعة توجهات مسلكه فى معالجة فنه، وتشبثه بدقة الأداء فيه، فلم يقبل بالارتجال، ولا السرعة فى النظم، إلا بعد تمعُّن وتأنٍّ ينتهيان به إلى إخراج الصورة من شعاب فكره وأعماق شعوره معًا، لتنضح المعالجة- بهذا الشكل- بطبيعة ثقافته، وتشف عن قديمها وجديدها معًا، خاصة أن صلته الوثيقة بالقديم باتت راسخة رسوخ الجديد، حيث راح يعمقهما معًا، فكان محفوظه من الشعر القديم وفيرًا، وكان له فيه ذوق وحسن انتقاء، حتى أن "الحسن بن رجاء" كان يقول: (ما رأيت أحدًا قط أعلم بجيد الشعر قديمه وحديثه من أبى تمام"[1] (ووجه الشاهد هنا على توحيد القياس بين قديمه وحديثه).

بل إن الآمدى نفسه- وهو الناقد اللغوى المحافظ- لم ينكر هذه الحقيقة على الرغم من عدم استساغته، أو تقبله لمذهب أبى تمام فى قياسات الصنعة التى زحم بها شعره، ولكنه رآه مثقفًا فاعترف له بذلك "فما من شىء كبير من شعر جاهلى ولا إسلامى ولا محدث إلا قرأه واطلع عليه"[2].

وعلى أية حال فقد امتلك أبو تمام من زمام العلوم المختلفة قديمها وحديثها، عربيها ومترجمها، ما جعل منه عقلية منظمة ومركبة، تصدر عن نظرية محددة يتبناها، ويتمسك بها ، ويؤصل لها من خلال الدعوة النظرية التى طرحها من واقع شعره، ثم من خلال تطبيقها فى معظم صوره، وهو ما ينبغى أن نتعرف على تفاصيله هنا، ولذا يحسن أن نترك الحوار والتقرير لشواهد من ديوانه تشف عن جوهر وعيه النقدى بالنظرية التى انطلق منها، ودعا إليها تحت مظلة التجديد الفكرى التى لم تشبها شوائب الشعوبية، ولا المواقف السياسية أو العنصرية.

فمن حيث الماهية طرح الشاعر موقفه من منطلق إدراكه لطبيعة الشعر كجنس أدبى له خصائصه النوعية، يحتاج فى إخراجه -كإبداع- إلى نمط خاص من المكابدة

---

(١) أخبار أبى تمام ١١٨.
(٢) الموازنة ٥٢.

والجهد، إذ لا يندرج -بحال- تحت دائرة الارتجال، ولا يخضع للبديهة، بقدر ما تتحكم فيه ضوابط عقلية، تدفع بالشاعر دفعًا إلى مراجعة دقيقة لما يقول وينظم، وتنقيح خاص لما يصوِّر ويعرض، ومعاودة نظر ومراجعة دائمة فيما يقرر فى قصيدته انطلاقًا من تجاربه ومواقفه الشعورية، ومن أبياته التى تقف شاهدًا على مشارف هذا التصور ما قاله فى معرض المدح مستغلاً تلك المكابدة وسيلة لزيادة العطاء من قبل ممدوحه:

وقد حررتُ فى مديحك جَهدى ... فحرِّرْ بالندى صلةَ القصيد[1]

ثم نراه يتحدث مرارًا عن مجاهدة القوافى (القصائد) أثناء نظمه لها، وما تحتاجه من صور ذلك الجهد فى قوله:

يجاهد الشوق طورًا ثم يجذبُه ... جهادُه للقوافى فى أبى دُلفَا[2]

ولكنه حين يقف مفتخرًا بنفسه، مزهوًا بقدراته الفنية، قد يتخفف من تصوير طبيعة تلك المعاناة، كما صورها فى المواقف الأخرى، وإن كان هذا التخفُّف لا يقلل ـ أيضًا ـ من طبيعة المكابدة وحجم المعاناة، حتى فى صياغة الأبيات التى يطرح من خلالها مثل تلك الرؤية على نحو من قوله:

تغايَر الشعرُ فيه إذ سَهرتُ له ... حتى ظننْتُ قوافيه سَتَقْتَتِلُ[3]

أو قوله قريبًا من السياق ذاته :

سأجهدُ حتىَّ أبلغ الشعر شأْوَهُ ... وإن كان لى طوعًا ولستُ بجَاهِدِ[4]

وهى أقوال تظل لها ملابساتها الخاصة، مما جعل من حق شاعر عظيم ومثقف فى

---

(١) الديوان ٢/ ١٣٥.
(٢) نفسه ٢/ ٣٦٢.
(٣) نفسه ٣/ ١٠.
(٤)الديوان ٢/ ٧٧.

قامة أبى تمام أن يعرض جل قدراته عبر أى من تلك المواقف، وهى – فى مجملها- لا تنقض الحقيقة الكبرى التى يدور حولها، من اقتناعه بصعوبة نظم الشعر، خاصة حين يصدر- كما يراه دائمًا- من خلال الفكر والشعور معًا، وهو لقاء لا ينتج فنًا هزيلاً ولا بسيطًا، بقدر ما ينتج فنًا مركبًا، فيه من معالم التعقيد ما يطرحه ذلك الكد الذهنى الذى يتمتع به مبدعه، ويحسن أن يتمتع به متلقيه أيضًا، ولذلك نجد أبا تمام يمزج حديث الشعر بحديث الفكر على نحو مما صوره قوله:

وأنَّـك أحكمْـتَ الـذى بـينَ فكْرتـى وبين القوافى من ذِمامٍ ومن عَقْدِ[1]

مما يؤكد دلالة وعى الشاعر بطبيعة صنعته، رجوعًا إلى مصادرها العميقة، وانطلاقًا مما عرضه من موقف العقل أو الفكر حين يتفاعل مع الخيال أو الشعور والعاطفة، ليصدر عنها جميعًا فى فنه، على نحو ما يحكيه مثل قوله:

زارَ الخَـيالُ لهـا لا بَـلْ أزاركَـهُ فِكرٌ إذا نامَ فِكرُ الخلق لم ينَمِ[2]

ولا يكاد الشاعر يتوانى عن توصيف الفكر -كما يفهمه- إذ يرى له شعابًا واتجاهات ومذاهب، حيث يرى منه فكرًا ذكيًا ناضجًا يتجلى منه جانب حين يتحدث عن الفصاحة والعجمة قائلاً فى بعض أبياته:

فـصيحٌ إذا اسـتنطقتَهُ وهـو راكِـبٌ وأعجـمُ إن خاطبـتَهُ وهـو راجـلُ
إذا مـا امتطى الخَمْسَ اللِّطاف وأفرغَتْ علـيه شـعابُ الفكـر وهـىَ حـوافلُ
أطاعَـتهُ أطـرافُ لهـا وتقوَّضَـتْ لـنَجواْهُ تَقْـويضَ الخـيام الجحاَفِـلُ
إذا اسـتغْزَر الـذّهنَ الذكـى وأقـبلت أعاليه فـى القـرطاس وهـى أسافِلُ
رأيـتَ جلـيلاً شـأنُه وهـوَ مُـرْهفُ ضنىً وسَمينًا خطبُهُ وهو نَاحِلُ[3]

---

(١) نفسه ٢/ ١١٥.
(٢) نفسه ٣/ ١٨٥.
(٣) نفسه ٣/ ١٢٣.

ومع إدراك أبى تمام لماهية الشعر من حيث علاقته بالفكر والشعور معًا، يأتى تصوره لتلك الماهية الخاصة -أيضًا- من منظور الخلود وخصوصية البقاء، وكأنه يبنى على الأولى -كمقدمة- الموقف الثانى- كنتيجة- فى صورتيهما الإنسانية العميقة لدى الشاعر، فمن الطبيعى- إذن- أن يتصور الشاعر بقاءهما بعد فنائه، حيث إن الإبداع الأصيل يطول أجله حتى بعد نهاية الشاعر العظيم، فلا يموت الإبداع بموت صاحبه، بقدر ما يظل امتدادًا طيبًا له مبدعًا ومفكرًا، وهو ما طرحه أبو تمام حين صور الموقف فى مجال المدح- بالتحديد- قائلاً عن قصائده:

أبقَـيْنَ فـى أعـناق جُـودك جَوْهَـرًا   أبقـىَ مـن الأطـواق فـى الأعنَاقِ[1]

وحين يقرن الفن بأى معادل آخر فى عالمه، لا تراه يستنتج إلا فناء الأشياء، وبقاء الفن خالدًا ومخلدًا أهله، إذ يقول:

كـم معـانٍ وشـيُتُها فـيك قـد أمـسـ   ـت وأصـبحتْ ضـرائرًا للـرياض
بقـوافٍ هـى البواقـى علـى الـدهـ   ـر ولكـنْ أنمـانُهنَّ مـواضٍ[2]

وعلى نفس الوتيرة، ومن نفس المنظور التصويرى أيضًا يأتى قوله:

سـافر بطـرفك فـى أقْـصى مكارمـنا   إن لم يكُـن لـك فـى تأسيـسها سَـفرُ
لـولا أحاديـثُ بقـتَّهْا مآثِـرُنا   من الندى والرَّدى لم يعجب السَّمَرُ[3]

وهو يتصور جانبًا من خلود الفن أيضًا يبدو مجسدًا فى قدرته- أى الفن- على الانتشار واتساع دائرة جمهوره فى جيله، أو فيما تلاه عبر حركة عصور الأدب، على نحو مما يرد فى قوله لممدوحه:

---

(١) الديوان ٢/ ١٣١.
(٢) نفسه٢/ ٣١٥.
(٣) نفسه ٢/ ٣١٥.

سَيرتُ فيك مدائحي فتركْتُها   غُرراً تروحُ بها الرُّواةُ وتَغْتَدِى

وكأنه لم يغفل فى تعرُّفه على ما هية الشعر- بهذا الشكل- طبيعة الأنواع التى تدخل فى إطاره، أو تعادله من نسق القول، أو ما يحتويه من بلاغة تساعده على الاستمرارية والانتشار والبقاء، وهو يرصد من هذا كله جانبًا عبر لوحة فنية- متعددة الجوانب أيضًا- يقول فيها:

إن القوافيَ والمساعِيَ لم تَزَلْ   مثل النظام إذا أصابَ فَريدًا

هي جَوْهَرٌ نثرٌ فإن أَلَّفْتَهُ   بالشعر صارَ قلائدًا وعُقُودًا

فإذا القصائدُ لم تكُنْ خُفَراءها   لم تَرْضَ منها مشهدًا مشهودًا

من أجل ذلك كانت العربُ الأُلى   يدعون هذا سُؤددًا مَمْدودًا

وتندَّ عندهم العُلى إلاَّ عُلىً   جُعِلَتْ لها مَررُ القصيد قُيودًا[1]

وبهذا المنطق اقتحم أبوتمام عالم الشعر، ومن خلال هذا الفهم تحاور حول طبيعته كنوع أدبى، وقد أفاده تسلحه بالثقافات المختلفة – بالتأكيد- على خوض هذا المعترك النقدى، بعد استكمال أدواته من ناحية، وبناء على تصوُّرٍ خاص تشكل لديه فراح ينطلق منه ناظمًا ومنشدًا من ناحية أخرى، ومن هنا اكتملت فى ذهنه الصورة من حيث علاقة الشعر بالمكابدة والكد الذهنى، والصدور عن العقل والشعور، أو ملكة العقل وملكة الخيال معًا، ثم كانت تلك العلاقة الحميمة التى صورها بين الفن والفكر، وبين الفكر والخيال، ثم جاء حواره حول التأصيل لما يعرفه من الأنماط الأدبية من القوافى والنظم واختلاطهما أحيانًا بالنثر، وكأنه يُتوج لذلك كله بما راح يتصوره ويصوره من خلود الفن حيث تجاوز به فناء الأجيال، واستوقفته سعة انتشاره من خلال ما رصد فيه من مقومات الحس الإنسانى.

على أن هذه الوقفة الموجزة عند ماهية الشعر لا تفى أبا تمام حقه كناقدٍ فى حدود

(١) الديوان ٢/ ١٣٦.

هذا الإطار، إلا إذا أوضحنا – وهذا حتمى هنا- أننا اكتفينا من نظرته بالجانب المتميز الذى وقف عنده وأجاد فهمه، وتفرد من خلاله بين بقية شعراء عصره.

من هنا كانت سرعة الوقفة عند تلك الملامح، وكذا التعرف على جوهر تلك الأبعاد التى أبرزت موقفه وفهمه، دون اللجوء إلى تناول ما سواها مما يعد قاسمًا مشتركًا بين الشعراء، وفيه يصعب تسجيل لغة متميزة أو صوت بارز للشاعر فى خضم ذلك الزحام الإبداعى والنقدى على السواء.

وكما طرح أبوتمام موقفه من الماهية من خلال أبياته، تكرر الموقف حين برزت الأداة فى شعره فبدت كاشفة عن حقيقة مفهومه لها، وكيف راح يعالجها منذ أدرك- بداية- أنه إنما يتعامل مع لغة متمايزة، يحولها إلى نظم من خلال صياغة البيت، بما فيه من معانٍ شوارد أو صور نادرة على حد تصوره وتصويره مما جعله يقول:

مهَّدْتُ لاسمِكَ منزِلاً ومَحِلَّةً ... فى الشِّعرِ بيْن نوادرٍ وشواهِدِ

فهُو المراح لكلّ معنى عَازِبٍ ... وهو العقالُ لكلِّ بيتٍ شاَرِدِ[1]

حيث يبدو شديد الإخلاص لفنه من هذا المنظور، شديد الصدق فى المعالجة من خلال تمكنه من الأداة وسيطرته عليها، فهو لا يستهين بها، بل يثقفها، ويضفى عليها من فكره وعقله ما يدفعه إلى مزيد من الإضاءة حولها:

ثَبْتُ الخطاب إذا اصطكتْ بمُظْلِمةٍ ... فى رحلِهِ ألسُنُ الأقوام والركبُ

لا المنطقُ اللغو يزكوُ فى مقامته ... يومًا ولا حُجة الملهوف تُستلبُ[2]

وزيادة فى دقة أدائه وتوجهات أداته تراه يؤاخذ الشعراء على تشبُّثهم بحدود المنهج القديم، فيطالبهم بضرورة حسن التخلص، أو إثبات القدرة والبراعة حتى

---

(١) الديوان ٢/ ٨.

(٢) نفسه ١/ ٢٤٩.

فى الانتقال إلى موضوع القصيدة، دون اللجوء إلى "دع ذا" التى انتشرت عند القدماء فيها عُر ف (بالاقتضاب) بعد ذلك عند النقاد، يقول:

دَعْ عـــــنك دَعْ ذا انـــــتقد تَ إلى المـدح سَـهْلَهُ بمُقْتَـضبه [1]

ثم راح يطالب الشعراء بأن يسلكوا سبيله التى يطرح أمامهم أبعادها، مفتخرًا فى ذلك بقدراته على تثقيف المعنى، ودقة إخراجه وتصويره، وهو يمزج مذهبه بحديث سريع عن البلاغة والحكمة وتمتع قصيدته بأطراف منها معًا حيث يقول:

خُـــذها مُـــثقفة القوافـــى ربُّهـــا لـــسوابغ الـــنعماء غـــير كَـــنُود
حـــذَّاء تمـــلأ كـــل أذنٍ حِكْمَـــةً وبلاغـــة وتُـــدور كـــل وريـــد [2]

ولعله أحسّ من خلال صنعته وصياغته عجز كثير من الشعراء عن اللحاق به، أو بلوغ قامته أو حتى الاقتراب من النظم على نهجه، وهو صاحب المذهب الجديد حول عقلانية الشعر، بل ربما أحس مثل هذا التفرد فى مستوى الأداء والصياغة، حين طرح الموقف من منظور الفخر قارنا مكانته بين الشعراء بمكانة ممدوحيه بين بقية الممدوحين أيضًا:

وقـــد عِلـــمَ القـــرنُ المـــساميك أنـــه سيغرقُ فى البحر الذى أنت خائضُ
كمـــا علـــم المســـتشعرون بـــأنهم بطاءٌ عن الشعر الذى أنا قَارض [3]

وقد دأب الشاعر الصانع على ذكر فضل شعره على كل ما سواه، ابتداء من تنسيق جمله إلى ترتيب عباراته التى استغلها فى تراكيب صوره المدحية التى قال فى بعضها:

قـــد جـــاءَ وصـــفُك للتفـــسير مُعـــتذرًا بالعَجـز إن لم يُغثنـى الله والجُمَـلُ

---

(١) الديوان ١/ ٢٧٠.
(٢) نفسه ١/ ٣٩٧.
(٣) نفسه ٢/ ٣٠٠.

لقد لبست أمير المؤمنين بها حلْيًا نظاماه بيتٌ سار أو مَثَلُ
غريبةٌ تُؤنسُ الآدابُ وحشتَها فما تحُل على قومٍ فترتحلُ[1]

وكثيرة لديه شواهد الاعتزاز بشعره، والاعتداد بصنعته، ودقة أدائه، ولم يكن ليهدأ حتى يبدى آراءه، أو يطرح حول قضايا أثارها النقاد من خلال شروطهم التى وضعوها – أحيانًا- أمام الشعراء، فيذكر منها الطول والقصر فى القصيدة، حيث يقول ناسبًا الطول والقصر- على سبيل المدح- إلى طبيعة الجمهور، والموضوع، ومكانة الممدوح جميعًا:

بالشعر طولٌ إذا اصطكتْ قصائده فى معشر وبه عن معشر قِصَرُ[2]

كما راح يتحدث عن مصطلح "التصريع" وهو ما شاع فى البيئة النقدية، حول التزام الشاعر به على نهج القدماء، أو تخلِّى بعض شعراء العصر عنه فى بيت المطلع فى القصيدة، يقول:

وتقفوُ إلى الجدوى بجدْوى وإنما يروقُك بيتُ الشعر حين يُصرَّعُ[3]

ولا يفتأ أبوتمام يردد ما يحلو له من تلك المصطلحات التى يسجل بها علمه بكل ما يحيط بأدواته، وكيف لا وهو يضيف إلى تلك الأدوات ما اعتبره النقاد جديدًا، كما سنرى فى "نوافر الأضداد" التى عُرفت به وعُرف بها، إلى جانب تعامله مع مصطلحات البيئة النقدية التى نجده يردد منها ـ أيضًا ـ العروض، والنظم، والقريض، فى مثل قوله:

سألَبس مثلها لمثلك من فَضفَاض ثوب القريض متسعِه
صعب القوافى إلا لفارسه أبى نسج العروض ممتنعه

(١) الديوان ٣/ ٩.
(٢) نفسه ٢/ ١٩٠.
(٣) نفسه ٢/ ٣٢٢.

ساحر نظم سِحْرِ البياض من الألـ وان سائبهُ خبه خدعه[1]

كما يتعرض لمصطلحات "البديع" التى نيطت بمذهبه ومدرسته، فيقول أيضًا مسجلاً فخره بما هو بصدده من معالم تلك الصنعة "البديعة" الدقيقة التى ارتهنت به فى معرض حديثه إلى ممدوحه:

أنا ذوُ كساك ؛ محبة لا خلة جبرَ القصائد فُوِّفَتْ تفويفا

متنحلٌ حلاّك نظم بدائع صارت لآذان الملوك شُنوفا

وافٍ إذا الإحسانُ قنع لم يزلْ وجهُ الصنيعة عنده مكشوفًا[2]

حيث يعترف ويفخر بأنه "يحبر" قصائده، و "يفوِّفها" و "يتنخل" ألفاظه التى ينظمها، فيحيلها إلى أنساق "بديعة" يستساغ سماعها لدى الملوك حتى ليكاد يعلق بها كالشنوف. وهو لا يترك معانيه حتى يوفيها حقها من الاستقصاء، وكأنه لا يرضى من صنعته الفنية إلا أن تأتى مكشوفة صراحة، دالة بذلك على منهجه، ومؤكدة ملامح مسلكه فى رسم جزئيات الصورة.

وكأن أبا تمام لم يأبه بمواقف النقاد حين رفضوا صنعته، لأنه-بمنطقهم- صاحب مذهب يتكلف البديع، كما فعل ذلك الآمدى وغيره من أقطاب بيئة اللغويين من نقاد العصر، فصرح بمنهجه، ودعا إليه، على ما فيه - أحيانًا - من عمد إلى ذلك "الغريب" الذى راح يفخر به فى مثل قوله فى تلك الصورة البدوية:

مالى إذا ما رُضتُ فيك غريبةً جاءَت مجيء نجيبةٍ فى مقود[3]

وكذا كان ما فيه من "نوافر الأضداد" والتى ترتبط باسمه- كما قلنا- وترتهن بمقاييس صنعته الفنية على منهجه فى قوله مصرحًا بالمصطلح ووعيه بدلالاته:

---

(١) نفسه ٢/ ٣٤٩.

(٢) نفسه ٢/ ٣٨٥.

(٣) الديوان ٢/ ١٣٧.

أبغضُوا عزَّكُم وودُّوا نداكُم فقروكُم من بغضةٍ ووداد

لا عدمتُم غريب مجدٍ ربقتم فى عُراهُ نوافر الأضداد[1]

وهو إنما يقصد "بنوافر الأضداد" هنا ما قاله تصويرًا من "بغضة ووداد" يريد ما فى قلوب الناس من الحسد لشرفهم، وارتفاع منزلتهم، ومن الحب والود لأفضالهم وجودهم، وهو بهذا المصطلح يشير إلى أدق خصائص مذهبه، مما أدار النقاد حوله أكثر من حوار لغرابتها عليهم من ناحية، وتفرده بين الشعراء فى صياغتها بشكل مكثف ومتميز من ناحية أخرى، وكأنما قصد أبو تمام إلى تأكيد هذا الاتساق بين النظر والتطبيق على غرار ما تردد من قوله المشهور فى إطار هذا التنافر الضدى:

بيضاءُ تسرى فى الظلام فيكتسى نورًا وتظهر فى الضياء فيظلم

وكأنما استمرأ أبو تمام الاستغراق فى ذلك الغريب فدافع عنه بذكره إياه، وأكثر من فخره به، حيث يقول فى أبيات أخرى، متخذًا من الغرابة مقياسًا لتفوقه، ومجالاً لمباهاة ممدوحه بفنه وبراعته:

نظمتُ له عِقدًا من الشعر تنضبُ الـ بحارُ وما داناهُ من حَليها عِقْدُ

غرائبُ ما تنفكُّ فيها لُبَانَة لمرتجزٍ يَحدوُ ومُرتجلٍ يشدوُ[2]

حيث يصنف من غرائبه "عقدا" لا يوازيه عقد آخر، ويضيف إليها بعضًا مما أدركه من فن "الرجز" وطبيعة الحداء و "الارتجال" والشدو به على غير أناة، ولا دقة صنعة، وهو يدرك – فى كل الأحوال- أبعاد صنعته اللفظية، وكيف تزيد صياغته زخرفًا وزينة، وإن كان لا يعلق جودة الفن بذلك الزخرف، بقدر ما يحرص على الدفاع عن مذهبه، خاصة حين يشير إلى توافر الإجادة بداية قبل شيوع

---

(١) نفسه ١/ ٣٦٨ (ربقتم: شددتم)

(٢) الديوان ٢/ ٩٥.

الزخرف أو الانشغال بالتنميق والبديع، ثم الإجادة ثانية من خلال مقومات تلك الصنعة حيث يقول:

منحتُكها تشفى الجوى وهو لا عِجٌ	وتبعث أشجانَ الفتى وهو ذاهلُ
ترد قوافيها إذا هي أرسِلتْ	هوامِل مجد القوم وهي هَواملُ
فكيف إذا حليتها بحُليها	تكون، وهذا حُسنها وهي عاطِلُ[1]

ومن ثم بدا التداخل واضحًا بين حديثه عن الأداة ، وبين حواره حول الوظيفة، لاسيما إذا خدم كل منهما الآخر، من مثل ما صنع فى هذا الوشى وذلك التحبير فى الصنعة البديعية، وكيف كانا ينعكسان على ممدوحه فى قوله مجسدًا فنه مرة فى صورة "عقد" و أخرى فى "بُردْ":

ووالله لا أنفكُ أهدى شواردًا	إليكَ يحملنَ الثناءَ المنخَّلا
تخالُ به بُردًا عليكَ مُحبَّرًا	وتحسبُه عقدًا عليك مُفصلاً
أخف على قلبٍ وأثقل قيمة	وأقصرَ فى سمع الجليس وأطولا[2]

حيث يبدى فى إطار هذا السياق كثيرًا مما كمُن فى طاقته الفنية، فبدا رهنًا بهذه الصنعة المونقة، كاشفًا من خلالها عن قدرة بارزة على استيعاب كل تجاربه، وكأنه يبرر جوهر صنعته من واقع استيعابها- بدورها- تلك التجارب، واتساقها معها، فهى لا تحجر عليها، ولا تصادر نمطًا معينًا منها، وكأنه -بذلك- إنما يرد على مزاعم أصحاب "اللفظ والمعنى" حين صنفوا الشعراء من خلال أى من الاتجاهين، وشغلهم ما جناه أصحاب "اللفظ" على تجاربهم ومعانيهم، وكأن أبا تمام يرد على هذا كله من خلال شعره الذى سجل فيه كل ما يريده أو يقتنع به، فيقول جامعًا بين تصوُّره لغرابة الصنعة وبين حتمية احتواء التجربة:

(١) نفسه ٣/ ١٣١.
(٢) الديوان ٣/ ١٠٩.

خُــذها مُغــربة فــى الأرض آنــسةً بكــلِّ فهــمٍ غــريب حــين تَغتَــربُ

مــن كــل قافــية فــيها إذا اجتُنــيتْ مـن كـل مـا يجتنيه المُدنَـفُ الوَصِـبُ

الجــدُّ والهــزلُ فــى توســيع لُحْمــتَها والنبلُ والسخفُ والأشجان والطرب[1]

وعلى هذا بدت المواقف واضحة عبر أى تلك المستويات الجزئية، حيث تناثرت بين الأبيات، فإذا ما جمعناها كشفت لنا طبيعة نظرة أبى تمام للشعر، وكيف صدر عن فهم واعٍ على النحو المطروح، وجمع بعضها مع بعض فى لوحة شبه كاملة، استعرض فيها معظم مقومات مذهبه قائلاً:

بــسياحة تنــساقُ مــن غــير ســائقٍ وتـنقادُ فـى الآفـاق مـن غـير قائـدِ

جَلاَمِــدَ تخطــوها اللــيالى وإن بَــدَتْ لهـا مُوضِـحاتٌ فى رؤوس الجَلامِدِ

إذا شــردت ســلَّتْ ســخيمةَ شــانىء وردت عُـزوبًا مـن قلـوبٍ شـوارِدِ

أفـادت صـديقًا مـن عـدو وغـادرت أقـارب دنـيا مـن رجـال أباعـد

محبــبة مــا إن تــزال تــرى لهــا إلى كـل أفـق وافـدًا غـير وافـد

ومحلفــة لمــا تــرد أذْنَ ســامعٍ فتـصدُر إلا عـن يمـينٍ وشـاهدِ[2]

فهو يبدى صورًا من قدرته ويكشف كثيرًا من تمكنه، ويسجل بعضًا من فحولته من خلال دقائق فنه، ويفخر بصنعته التى تخرج من القصائد تلك "السياحة" التى تجتاز الآفاق، وهى "شاردة" ترد بنفسها على حساده وخصومه، وتصل إلى قلوب جمهوره، تكشف حقائق الصديق وجوهر العدو، ولا يستطيع المتلقى إلا أن يسجل إعجابه بها، وهو يضع جمهوره- هنا- نصب عينيه حال التلقى، حتى يسجل أنه لا يرضى من سماع جمهوره لقصيدته إلا أن يُقسم بحسنه، ويشهد على ذلك، ثم يوغل

(١) الديوان ١/ ٢٥٨.
(٢) نفسه ٢/ ٧٧.

فى تناول الموقف، حتى ليعرض موقف الحضور الذين يجيبون من يُقسم بقولهم: صدقت والله فيما أقسمت عليه.

وعلى هذا النحو كان مسار أبى تمام حين وضع فى اعتباره كل ما يتعلق بفنه من ملابسات، ولم يهمل المتلقى على نحو ما تصور النقاد حين رد على أبى العميثل "ولماذا لا تفهم ما يقال؟" بقدر ما أراد أن يحقق طموحًا خاصًا يتجلى من خلال مطلب الارتقاء بجمهور مثقف يعى أبعاد ما يقول، ويستحسن دقائق صنعته أملاً فى الارتقاء بالفن، وخوفًا من استمرار الانحدار به إلى مزالق العامة، ولذلك بدا خطابه وصوره أكثر فهمًا ووضوحًا لدى بيئة المتفلسفة والنقاد الذين أفادوا- كما أفاد هو- من ثقافة العصر، ومن هنا – أيضًا- كثر فخره بشوارد شعره قياسًا على فهم الجمهور وتجاربه معه ومستويات الخطاب والحوار معه، وإلا فقد عنصرًا مهًا من عناصر فنه طالما شجعته على الاستمرار والإعجاب بقوافيه، وأسهمت فى التواصل معه، على نحو قوله:

أصِخْ تستَمع حُرَّ القوافى فإنها   كواكب إلا أنهُن سُعودُ[1]

وكأنما ارتدى بذلك زى الناقد المدقق الذى لا يكاد يترك من فنه صغيرة ولا كبيرة إلا تحقق منها، وحاول تبريرها وتفسيرها، رابطًا فى فنه ونقده بين عقله وشعوره، ومتسلحًا فى صنعته بثقافات عديدة، انطق بها شعره، وأذاعتها أبياته، وحكتها لوحاته وصوره وتقاريره، وأكدتها مواقفه، وانطلقت منها حواراته، فكان الخطاب الشعرى لديه كاشفًا عن طبيعة التوازى المؤكد مع خطابه النقدى.

ولعله استطاع فى مجال الأداة أن يصورها بما يكفى للرد على تساؤلات النقاد حول غرابة شعره، ونوافر أضداده، وكلفه ببديعه، بل أضاف إلى مذهبه الخاص صورة مفصلة من تعامله مع ما دار فى البيئة النقدية حول طول القصائد وقصرها،

---

(١) الديوان ١/ ٤٠٠.

وما فيها من جدل حول تصانيف علوم البلاغة ومقاييس الفصاحة والبيان، مُضيفًا على كل هذا ما ردده حول مصطلحات التصريع والبيت واللفظ والمعنى، والشارد والنادر وقرض الشعر، والنظم والنثر والثقافة والمذهب مما يتعلق فى النهاية بطبيعة أداة الشاعر، وكيف راح يعالجها من منطق تصوره، وكاشفًا تجليات فهمه لأبعادها، ولا شك أن هذا الموقف يحسب لأبى تمام حيث يسهم فى تسجيل دوره فى حركة الشعر العباسى شاعرًا وناقدًا ومصنفًا للحماسة وجامعًا للنقائض فى آن واحد.

ثم ويمتد الاستقراء بأبى تمام ليدرك طبيعة الوظيفة التى يمكن للشعر أن يؤديها ويحدد أبعادها، وكأنه يتقصَّى بذلك جوانب الموقف النقدى، لتكتمل له ملامحه، وهل يقف الناقد عند تحليل النص الأدبى إلا كما وقف عليه أبو تمام وما أشار إليه من حتمية التعرف الدقيق على الماهية، والأداة، ثم الوظيفة؟ إذ بات من الطبيعى أن تتسق رؤيته للوظيفة مع طبيعة الأداة فى فنه، وقد وجهه فى اتجاهات معينة، راح يوصفها ويصورها، فإذا هو يبتغى بها- أول ما يبتغى- إرضاء البيئة المدحية والنقدية من حوله، ومن ثم اختلط عنده المدح بالفخر، وتكرر حرصه على تحديد فخره بدائرة شعره، مما يجعل الموقف مزدوجًا بين فهمه للأداة ووعيه بالوظيفة، وكأنى به لا ينطلق مفتخرًا إلا بعد كد وعناء وجهد، ولذلك راح يعرض جوانب من دقائق صنعته، وهو بصدد عرض وظيفة شعره، على نحو من قوله:

فلتلقيـــنك حـــيثُ كـــنتَ قـــصائدٌ ... فـــيها لأهـــل المكـــرمات مـــآربُ

فكأنمـــا هـــى فـــى الـــسماع جـــنادلٌ ... وكأنمـــا هـــى فـــى العـــيون كـــواكبُ

وغـــــرائبٌ تأتـــــيك إلا أنهـــــا ... لـــصنيعك الحـــسن الجمـــيل أقـــاربُ

نِعَـــمٌ إذا رُعـــيَتْ بـــشُكْرٍ لَـــمْ تَـــزَلْ ... نِعَمًـا وإن لم تُـرعَ فهـى مَـصَائبُ[1]

فهو يخص بقصائده أهل المكرمات وأولى المجد وأصحاب الفضائل، ولذلك

---

(١) الديوان ١/ ١٧٤.

فهى تحكى جانبًا من قصة الشكر والاعتراف بجميلهم، كما يلتقى فيها جمال الفن بكثرة العطاء، وعلى هذا راح يرصد من دقائق صنعتها ما جعلها من خلاله جنادل، خاصة إذا ارتبطت بالأسماع، وهى كواكب إذا ما تعلق بها البصر[1]. وربما وظف اللوحة كلها فى خدمة ما يفتخر به من شعره، وقد يجنح فى توظيفها إلى تصوير انتشارها فى أنحاء الأرض، كما يقول ويصور أيضًا فى حوار آخر:

وسيارة فى الأرض ليس بنازح	**على وَخْدها حزنٌ سحيقٌ ولا سهبُ**
تذُرُّ ذرور الشمس فى كل بلدةٍ	**وتمضى جموحًا ما يُردّ لها غربُ**
عذارى قوافٍ كنتُ غير مُدافع	**أبا عُذرها لا ظلمَ ذاك ولا غَضْبُ**
مُفصلةً باللؤلؤ المُنْتَقَى لها	**من الشعر إلا أنه اللؤلؤُ الرطب[2]**

وربما تجاوزنا الصواب كثيرًا إن زعمنا أن الشاعر قد وضع أبياتًا بعينها لطرح جانب واحد ومحدد من نظريته، ذلك أن التداخل يشوبها ويحكمها جميعًا، وليس ثمة فصل قطعى بين المسائل أو الجوانب أو المفاهيم، لأنه – فى كلٍّ – إنما ينظم شعرًا، وليس بصدد تأليف كتاب يضبط فيه منهجه، أو يوزع فصوله وأبوابه، ومن هنا يختلط حديثه عن الماهية بحديثه عن الوظيفة اختلاطًا بينًا فى مثل قوله:

إليكَ أرحْنا عازِبَ الهمِّ بعدما	**تمهل فى روض المعانى العجائبِ**
غرائبُ لاقَتْ فى فنائك أنسَها	**من المجد فهى الآن غيرُ غرائبِ**

حيث ينهى مطافه فى بلاط الممدوح، ليبلغ بالشعر هناك مأربه، وليسجل له ذلك الخلود الذى قد يزيد فيه من مساحة التوظيف الاجتماعى لدى الممدوح نفسه:

---

(١) ولا يخفى لديه هنا ما يشغله من خطاب التلقى، ولكنه التلقى المشروط بثقافته الخاصة التى تعى ما وراء جنادله على حد تصويره.

(٢) الديوان ١/ ١٩٦.

ولـو كـان يفنـى الـشعر أفناه مـا قَرَتْ حياضُك منه فى العصُور الذواهبِ

ولكــنه صــوبُ العقــول إذا انجلَــتْ سـحائبُ مـنه أعقـبت بـسحَائبِ[1]

ومن خلال إحساسه بعظمة شعره، وتضخيمه لمكانته يزداد جرأة فى مخاطبة ممدوحه، وقد يتجاوز- عندئذ- ما اشترطه النقاد من استحسان تجنب الأمر أو النهى فى مخاطبة الممدوحين تأدبًا معهم، أو تحاشيًا لقبح مواجهتهم[2]، فيحس أبو تمام أن شعره سلاح ماض، وهو أقوى من كل القيود النقدية، خاصة حين يفهمه ممدوحوه، أو يدركون جوهر وظيفته التى يرمى إليها مبدعه من تخليط مكانتهم ومكانته أيضًا معهم، وهو صاحب تصور الخلود الخاص بالشعر فى قوله الذى مَّر بنا من قبل:

ولـولا خـلالٌ سـنَّها الـشعرُ مـا درَى بُـناةُ العُـلا مـن أيـن تُؤتـىَ المكَـارِمُ

ثم يقول وقد اطمأن إلى رسوخ مكانته من خلال عراقة فنه، وكأنه يعكس تمكُّنَه منه وسيطرته عليه:

أدعــوك دعــوةَ مظلــومٍ وســيلتُه إنْ لم تكُـنْ بى رحيمًا فارحَم الأَدبا

احفـظ وسـائلَ شـعرٍ فـيك مـا ذهبتْ خواطـفُ الـبرق إلا دون مـا ذَهـبا

يغــدوُن مُغتربــات فــى الــبلاد فمــا يــزلْن يؤنــسن فــى الآفــاق مُغتربـا

ولا تـضعها فمـا فى الأرض أحسنُ من نظمِ القوافى إذا ما صادفت حسبا[3]

فالشاعر لا يدور حول محور الوظيفة التقليدية للشعر من قبيل إرضاء ممدوحيه،

---

(١) نفسه ١/ ٢١٤.

(٢) وهـى القـضية التى قصد إلى تجاوزها المادحون حين جاءوا بها يشفع لاستخدامها فعل الأمر بإلحاقه بها يخفف من حدة دلالته على غرار ما صاغه المتنبى فى خطابه لسيف الدولة حين قال:

فأبلغ حاسدَّى عليك أنى يزلْنَ برقٌ يحاول بى لحاقًا

(٣) الديوان ١/ ٢٣٧.

أو كسب ودهم وحسب، ولكنه لازال- أيضًا- يضيف إليها من منطق الفخر ما يزيد الموقف عمقًا وذاتية[1]، فهو يرى من عطاء شعره وقيمته ما يتجاوز حد العطاء المادى الذى ينال من ممدوحه، بل يكاد يوقف الفهم على طبيعة الممدوح، وكيف يبادر بمجازاته على فنه كما تبدَّى فى قوله:

وما كنتُ مفتقرا إلى صُلب مالِه ... وما كان حفصٌ بالفقير إلى حَمْدِى

ولكن رأى شكرى قلادة سُؤدَدٍ ... فصاغ لها سلكًا بهيًا من الرِّفْدِ

فما فاتنى من عنده من حبائه ... ولا فاته من فاخر الشعر ما عندى

وكم من كريم قد تحضر قلبهُ ... بذاك الثناء الغض فى طرقِ المجد[2]

ولكن الشاعر قد يبالغ- أحيانًا- فى توظيف الشعر فى إرضاء ممدوحيه، وإن كان هذا – غالبًا- ما يتم على مستوى الأبيات التى قد يعرض فيها لمنطق الوظيفة من هذا الجانب، كما فى قوله شاكرًا ممدوحه:

ولو أنىٌ استطعتُ لقام عنى ... بشكرك مَنْ مشَى فوق التراب

بل يقبل لنفسه التضاؤل- أحيانًا نادرة- على نحو ما يصوره فى مثل قوله لممدوح:

كتبتُ ولو قدرتُ جوىً وشوقًا ... إليك لكنتُ سطرًا فى كتاب[3]

ولا يكترث أبو تمام- عمومًا- بالإكثار من تناول معطيات هذا الموقف أو نظائره، وإن كثرت عنده لوحات الشكر المتعددة التى لا يفتأ فيها يقدم ثناءه للممدوح، ويسجل مكانته من نفسه، فيقول على مستوى صياغة البيت الواحد:

---

(١) وإن ظل محسوبًا لأبى تمام أيضًا أنه أضاف إلى منطق التوظيف النمطى ذلك النموذج الأمثل الذى قصد إلى رسمه أمام الممدوحين فى قوله المشهور:

ولولا خلالٌ سنَّها الشعر ما دَرى ... بناةُ العُلا من أين تُؤتَى المكارمُ

(٢) الديوان ٢/ ١٢٥.

(٣) نفسه ٢/ ٢٨٧.

لأشــكرنك إن لم أوُتَ مــن أجلــى   شـكرًا يوافـيك عَنِّى آخـر الأبـد[1]

أو ما يصدره –أحيانًا– فى مستهل القصيدة:

يــا مانحـــى إذ ضـــنَّ الجـــوادُ بـــه   شكريك ما عشت للأسماع ممنوحُ[2]

وإن ظل فى كل يرقى درجة أو درجات عما سبقه إليه بشار بقوله فى اعتراف بعطاء عُقبة بن سَلْم (ممدوحه، وكان والى المنصور على البصرة):

صَـــنَعْتنى يـــداهُ حتـــى كأنـــى   ذو ثــراء مــن ســر أهــل الثــراء

وحين يحيل الموقف إلى لوحة فنية يكون قد وظف أبياته فى منطقة الفناء فى ممدوحه، وساحة الاعتراف والشكر على فضل عطائه فيقول:

ســأحمدُ نــصرًا مــا حيــيتُ وإننــى   لأعلـمُ أن قـد جَـلَّ نـصرُ عن الحمد

تجلـى بـه رشـدى وأثـرتْ بـه يـدى   وفـاض بـه ثمـدى وأَوْرى بـه زنـدى

فإنه يكُ أربى عفـو شكرى على ندى   أنـاسٍ فقـد أربـى نـداه على جُهدى

ومـــازال منـــشورًا علـــىَّ نـــوالهُ   وعنـدىَ حتى قد بقيتُ بلا "عندى"

وقـصَّر قـولى عـنه مـن بعـد مـا أرى   أقـول فأشـجى أمـةً وأنَـا وحَـدْى

بغـــيتُ بـــشعرى باعـــتلاه بـــبذله   فـلا يبغ فـى شـعر لـه أحدٌ بعدى[3]

وهو يبدو على قدر بارز من المرونة لاسيما حين يوازى فنه بعطايا ممدوحه، وخاصة أنه يفضل المبالغة– أحيانًا– فى تصوير مكانة شعره أو المباهاة به، وفى أحيان أخرى يصور تقصير فنه عن تقدير عطاء ممدوحه، وعلى أية حال فهى –هنا–

(١) الديوان ٢/ ٧.
(٢) نفسه ١/ ٣٤٠.
(٣) نفسه ٢/ ٦٦.

المبالغة المطروحة موزَّعة بين كلا الموقفين، ولذلك يبدو شديد الحرص إذا أوجز فى رسم الصورة حرصًا على بيان مراده منها بألفاظ تؤدى دلالة ما يريد على نحو قوله:

وكم لك عندى من يد مستهلة ... علىَّ ولا كفرانَ عندى ولا جهد[1]

وعلى هذا – ومنه– نستطيع أن نتبين جوانب من وظيفة الشعر كما يفهمها أبو تمام، وكيف انتهت فى جانب منها إلى رسم المثل العليا، أو تصوير القدوة المثلى التى ينبغى أن يهتدى بهديها من ابتغى سبلَ المجد، فكأن دور الشاعر – إذا أخذناه من هذا المنظور– لم يكن يتجاوز رصد حقائق قد يبالغ فى تصويرها، ولكنه تصوير هادف يوظف لخدمة المثل الأعلى، والنموذج الأمثل الذى يحسن أن يحتذى، ولذلك يجعل منه الحكمة والقول الفصل الذى لا يعترض عليه ولا يناقش، فى الوقت الذى يجد فيه الجمهور تسليته وتثقيفه معًا :

يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة ... ويرضى بما يقضى به وهو ظالمُ[2]

كما يمكن أن يسجل من وظائفه التقليدية التى درج عليها شعراء المدح ذلك الموقف المتكرر عندهم من تصوير الاعتراف بفضل الممدوح، وتقديم القصيدة له بمثابة مدخل للاعتراف بالجميل، وإن كان أبو تمام لم يصطف ممدوحه بهذا الموقف كثيرًا، بقدر ما راح يضيف إليه– فى معظم الأحيان– جوانب ذاتية من واقع فخره بفنه ومكانته من خلاله، وبذلك يبدو التداخل واضحًا فى حواره حول النظرية ككل، من أداة، إلى وظيفة، إلى ماهية للعمل الشعرى.

ولم يستطع أبو تمام أن يسقط من حسابه كل المتلقين من جمهوره، بقدر ما حاول تطويع الوظيفة لإرضاء النقاد أولاً. وكأنه كان يعرض عليهم فلسفة شعره، أو يكشف أبعاد وجهة النظر التى يصدر عنها. وقد استطاع – فى نفس الوقت– أن

---

(١) الديوان ٢/ ٩٢.

(٢) زهر الآداب ٢/ ٦٤٤.

يرضى ممدوحيه ممن تكررت شهادتهم له. كما تكررت لها نظائر من جموع شعراء العصر، فقد روى الصولى فقال: "حدثنا أبو أحمد عبدالله بن عبدالله بن طاهر قال: لما قدم أبو تمام إلى خراسان اجتمع الشعراء إليه فقالوا: نسمع شعر هذا العراقى، فسألوه أن ينشدهم، فقال قد وعدنى الأمير أن أنشده غدًا وستسمعون، فلما دخل على عبدالله أنشده:

أهــنَّ عــوادى يوســف وصــواحبه   فعَـزما فقَـدمًا أدرك السُّؤْل طالِـبهُ

فلما بلغ إلى قوله:

وقلقــلَ نــأىٌ مــن خراســانَ جأْشــها   فقلتُ: اطمئنِّى أنضرُ الروض عازبهُ

إلى قوله:

رعــتهُ الفيافــى بعــد مــا كــان حقــبةً   رعاها، وماءُ الروض ينهلُّ ساكبه

فصاح الشعراء بالأمير أبى العباس: ما يستحق مثل هذا الشعر إلا الأمير أعزه الله[1]. وهكذا وجد شعر أبى تمام مجالاً متمايزًا لدى المتلقين، وكأن التصور الوظيفى الذى أراد به كسب جمهوره قد أتى ثمارًا طيبة، ولا غرو فى ذلك إذا ما تعلق الأمر بشاعر مثقف مثله، ينتخب من الأشعار القديمة حماسته، ويصنف منها ما يراه متطابقًا مع مقاييسه النقدية، كما راح ينتخب من أشعار المحدثين ما يروق له، فمر به شعر محمد بن أبى عيينة المطبوع الذى يهجو به خالدًا فنظر فيه ورمى به، وقال: هذا كله مختار، وفى هذا دليل على عمق علم أبى تمام بالشعر لأن ابن أبى عيينة أبعد الناس شبهًا به: وذلك أنه يتكلم بطبعه ولا يكثر فكره، ويخرج ألفاظه مخرجة نفسه، وأبو تمام يتعب نفسه، ويكد طبعه، ويطيل فكره ويعمل المعانى ويستبطنها[2].

---

(١) الصولى: أخبار أبى تمام ١١٧.
(٢) نفسه ١١٨.

ولعل حرص أبى تمام على ضمان الاتساق بين شعره إبداعًا وتطبيقًا وبين نظريته هو ما دفع الآمدى- مع حملته الشديدة عليه- إلى ذكر فضائله فى باب بهذا العنوان "فى فضل أبى تمام" حيث ختمه بقوله "أما كان يكون هذا شاعرًا محسنًا يثابر شعراء زمانه من أهل العربية على طلب شعره وتفسيره واستعارة معانيه؟ فكيف وبدائعه مشهوره، ومحاسنه متداولة، ولم يأت إلا بأبلغ لفظ وأحسن سبك[1]، فمن واقع تكرار الشهادة لفن أبى تمام، ومن خلال محاولة تبيُّن الأسس النظرية التى انطلق على أساسها مطبقًا من خلال فنه، يبقى له دوره مرموقًا فى إبداع العصور التالية على امتداد الحركة الأدبية، فيعجب منه المعرى بقوله (أى قول أبى تمام):

فلو كان يفنى الشعر أفناه ما قرت حياضُك منه فى العصور الذواهب

ولكنه صوبُ العقول إذا انجلت سحائبُ منه أعقبت بسحائب

إذ يقول عنه أبوالعلاء وهو يغيظ به عنترة عن لسان ابن القارح فى رحلته الخيالية فى رسالة "الغفران": أما الأصل فعربى، وأما الفرع فنطق به غبى، وليس هذا المذهب على ما تعرف قبائل العرب، فيقول ـ وهو ضاحك مستبشر ـ إنما ينكر عليه المستعار، وقد جاءت العارية فى أشعار كثير من المتقدمين إلا أنها لا تجمع كاجتماعها فيما نظمه حبيب بن أوس مشيرًا بذلك إلى قوله:

وجدت عواريَّ الحياة كثيرة كأن بقاءَ المرء شعر حبيب

ومما لا مراء فيه أنه قد تجاوز أسلافه ـ بالفعل ـ بل تجاوز -أيضًا- شعراء عصره بحكم طبيعة ثقافته وثراء عقله بها وتمكنه منها، وهل كان عنترة أو غيره من شعراء الجاهلية وما بعدها ناقدًا يقترب من طراز أبى تمام؟ وهل عرف أى من هؤلاء الشعراء من يمزج الفكر بالشعور، أو يحيل قياس المنطق ومنطق الفلسفة إلى منطق للفن؟ مع تقديرنا ـ بالطبع ـ بأن لكل عصره ومصادر فكره وإبداعه.

---

(١) الموازنة للآمدى.

وإذا كان هذا كله قد انتظر أبا تمام حتى يؤصِّل له من خلال شعره فقد بقى من حقه علينا أن نصنفه من واقع التعرف على مكانته ناقدًا وشاعرًا فى آن واحد، خصوصًا إذا كان الأمر قد انتهى به إلى أن يتحول إلى صاحب نظرية ورؤية وموقف، ولعل هذه النظرية كانت دافعًا للمرزوقى فى شرح الحماسة لأن يقول بأن أبا تمام يختار ما يختاره من الشعر لجودته، ويقول ما يقوله من الشعر بشهوته[1] فهو يجمع فى رؤيته بين القوة الناقدة والقوة الشاعرة، أو بين العقل وبين الشعور أو بين الفكر والوجدان، وكأن المرزوقى ينفى أن يكون الشاعر ناقدًا فى كل الأحوال "ولو أن نقد الشاعر كان يدرك بقوله لكان من يقول الشعر من العلماء – أى النقاد- أشعر الناس، ويكشف هذا أنه قد يميز الشعر من لا يقوله، ويقول الشعر الجيد من لا يعرف نقده"[2].

وليس من تمام الدقة – بالطبع – ما حكم به المرزوقى من صعوبة الجمع بين الشعر والنقد لدى الشاعر، وكأنما "فاته أن يلتفت إلى أن ابن المعتز وابن طباطبا والآمدى والجرجانى وغيرهم كانوا شعراء"[3]، ولذلك يطلق الدكتور إحسان على أبى تمام مرة "الشاعر" وأخرى "الناقد" وهذا من حقه كشاعر ينظر إلى الشعر نظرة جديدة، أو –بالأحرى- يتبنى نظرية خاصة، ويعرب عن ذلك فى عدد من المناسبات وعديد من القصائد"[4].

ومن نفس المنطلق فى بنية النظرية عند أبى تمام انتهى الدكتور (الربداوى) إلى القول بأن ثمة تشابها بين أبى تمام الشاعر وعبدالقاهر الناقد، أبو تمام كان يعمل فكره كثيرًا فى إنتاج الشعر، وهو يدفع به دون أن يرحم مستمعه، والجرجانى يعمل فكره كثيرًا فى إنتاج النقد، ويدفع به دون أن يرحم قارئه، ولكن أبا تمام على ذلك

---

(١) شرح حماسة أبى تمام للمرزوقى ١/ ١٣.
(٢) نفسه المصدر ١/ ١٤.
(٣) د. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبى عند العرب ٤٠١.
(٤) د. مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء فى العصر العباسى ٦٤٤.

وقع على أبكار المعانى، والتقط -بغوصه المعروف عنه- نفائس الدرر، ولذلك قال بعض نقاده، إنه وجد ما أضلته الشعراء"[1].

لقد شغل أبو تمام بنفسه وفنه، وأدرك ضرورة البحث عن فلسفة واضحة فى أسلوب صياغته، ولذلك سعى دائمًا إلى الجديد الذى اشتد به شغفه:

وجديــدة المعنــى إذا معنــى التــى تـشفى بهـا الأسمـاع كـان لبيـسًا[2]

وكذلك كان سعيه الدائب إلى امتلاك فصاحة الأداء الفنى والنقدى معًا:

ومـن شـك أن الجـود والـبأس فـيهم كمـن شك فى أن الفصاحة فى نجد

حيث راح يسعى إلى يقين واضح فى شعره ونقده، يسنده الجديد دائمًا، وهو جديد استطاع أن يبلوره وأن يصوره من خلال الولاء المطلق له، وتقديم طقوس الطاعة لأصدائه فى بنية قصائده، ومع ذلك الولاء يأتى الدور الجديد فى كشف جوانب ثقافة العصر، واقتحامها عالم الفن من خلال عقلية أبى تمام وتنظيره للعملية الإبداعية بشكل دقيق يحسب له ويميز إبداعه ورؤيته الناقدة معًا.

---

(١) ينظر د. محمود الربداوى، الحركة النقدية حول أبى تمام ٣٨١.
(٢) الديوان ٢/ ٢٧٣.

مفهوم الشعر عند البحترى
(بين النظرية والإبداع)

عُرف البحترى باعتداده الشديد بشعره، وكأنما حاول من خلاله أن يكسب موقعًا خاصًا يتجاوز من خلاله منافسيه الكبار[1]، أو ينال مكانة أخص لدى ممدوحيه، فيحجب بعضًا من أولئك الكبار الطامحين إلى البلاط، ولكن ثوب الفخر الذى عاشه - بهذا الشكل - ظل أمرًا مخالفًا لما جاء من شعر يكشف عن طبيعة موقفه منه – أى الشعر – فى سياق فهمه له، أو نظريته حوله، خصوصًا إذا تسامحنا فى استخدامنا هذا المصطلح هنا (أى النظرية)، فكثيرًا ما حرص البحترى فى أكثر من موقع على أن يصف مذهبه وطريقته فى صياغة الشعر، ولو كان يصدر عن غير أساس نقدى لما أعجب به عصره، ولما قال الخليفة المستعين للشعراء المختصين به ذات مرة: لست أقبل إلا مثل قول البحترى فى المتوكل:

ولو أن مشتاقًا تكلف فوق ما .. فى وُسعه لسعى إليك المنبرُ[2]

وكأنما استطاع الرجل أن يرضى جمهور عصره من نقاد وممدوحين، من خلال ذلك المذهب الذى تصوَّره، وصدر عنه شاعرًا متكسبًا محترفًا من شعراء العصر المرموقين.

---

(١) ولعل المنافسة كانت مفتاحًا لحياته الفنية منذ أوصى به أستاذه أبو تمام خيرًا، وشجعه على الاعتداد، بشعره فأخرجه من المرحلة الشامية الأولى إلى المرحلة البغدادية التى طالت فى القصور العباسية قرابة نصف قرن من الزمان، مدح خلالها ثمانية من الخلفاء على اختلاف مذاهبهم الدينية والسياسية، وكأنما حجب غيره من الكبار عن القصر مما زاد من أحقادهم عليه، وأدى إلى اتهامهم لشعره بالسرقة والفساد على غرار ما سنرى من موقف ابن الرومى بشكل خاص.

(٢) وفيات الأعيان ٢/ ٢٤.

وتحقيقًا لدقة الدرس الأدبى نحاول أن نعرض هنا رؤيته من خلال إلمامه بالمحاور النقدية الثلاثة التى تعارفنا على دورها فى كيان العمل الفنى، أعنى محاولة استكشاف موقفه الفنى من ماهية الشعر، ثم الأداة، ثم الوظيفة، ولعل هذا قد يجرى عبر الشواهد من واقع الدرس التطبيقى فى شعره، وهو ما يتبدَّى جليًا منذ إدراكه مدى الصعوبة التى يعانيها الشاعر حين يبدأ فى صياغة صنعته الشعرية، ويبين ما فيها من جوانب فكرية فى مثل قوله:

فهو كالشاعر استبدت به الفكرةُ فيما أضلَّ بعدُ الوجود(1)

كما يرد عنده من مصطلحات الأنواع الأدبية موزعة بين النظم والنثر فى قوله تصويرًا:

وتضحكُ عن نظم من اللؤلؤ الذى … أراكَ دموع الصب كاللؤلؤ النثر(2)

ثم يتكرر عنده الإيمان بخلود الشعر بوصفه فنًا باقيًا حتى بعد رحيل مبدعه:

شفيعى أميرُ المؤمنين وعُمدتى … سليمانُ أحْبوهُ القريضَ المنمْنما

قصائدُ من لم يستعر من حُليها … تُخلفهُ محرومًا من الحمد مُحرِما

خوالدُ فى الأقوامُ يُبعثن مُثَّلا … فما تدرسُ الأيامْ منهُن مَعلما(3)

ومثل هذا كان قوله جامعًا بين دقة الصنعة وخلود الفن:

جئناكَ نحمل ألفاظًا مدبجة … كأنما وشيُها من يُمنة اليمن

من كل زهراءَ كالنوَّارِ مشرقةٍ … أبقى على الزمن الباقى من الزمن(4)

---

(1) ديوان البحترى ٨١٠.

(2) نفسه ص ١٠٠٤.

(3) نفسه ص ٢٠٤٣.

(4) نفسه ص ٢١٩٤.

ومن نفس المستوى – أو قريبًا منه- فى تصوير خلود الشعر ما يظهر عنده من ربطه بالممدوح نفسه:

هـــذى نـــوافلك التـــى خُولـــتها ... رجَعــت غــرائبها إلــيك قــصائدا

تعطــيك شــهرتُها الــنجوم طــوالعا ... وتــريك أنفــسها الجــبالَ خــوالدا

متعـــسفات مـــا تـــزال رواتهـــا ... لممـــدح حتـــى تعـــير شـــواردا[1]

ولذلك راح يصوغ المسألة فى شكل حكمى بدا أكثر عمومية وشمولاً قائلاً:

المجـــد قـــد يأبـــقُ مـــن أهلـــه ... لـولا عُـرى الـشعر الـذى قـيده[2]

وهو يربط -أيضًا- بين الفكر والشعر والصنعة، مما يقربه – نسبيا- من منهج أستاذه أبى تمام فى قوله:

إذا جَالـــتِ الأفكـــار فـــيك تبيـــنت ... بأنــك لا تحــوى مكارمــك الفِكــرُ

وكـــيف يطـــيقُ الفكـــر ذاك وإنمـــا ... عن الفكر يُنبى القول أو ينطق الشعر[3]

وتنتهى لديه فكرة الخلود إلى سبيل من سبل المبالغة فى قوله:

تبقـى الخطـوب وأحـداثُ الـزمان ولا ... تبلى القوافى مثولاً والأعاريضُ[4]

وهكذا بدا موقع التلميذ حين قارب منهج أستاذه فى منطق البعد الأول المعلق بالطبيعة النوعية لمادة الإبداع الشعرى، وإن كان قد آثر أن يتوجه بمسلكه الفنى إلى توجه مختلفٍ ربما لقصور فى ثقافته عن مستوى أستاذه، وربما -وهو الأرجح- بسبب من ميله الشديد إلى أن يكون أستاذًا- أيضًا- له دوره وله خصوصيته فى

(١) نفسه ص ٨٢٦.
(٢) الديوان ص ٦٦٤.
(٣) نفسه ص ١١٠١.
(٤) نفسه ص ١٢١٨.

مدرسة موازية له، هى مدرسة المحافظين التى تزعمها وحافظ على مقوماتها فى كثير جدًا من شعره حتى عُرف بزعامته لها، ووضع فى طرف من أطراف الموازنة بينه وبين أستاذه أبى تمام.

أما عن تصوره للأداة، فيبدأ لديه من واقع إدراكه لطبيعة مذهبه وجوهر طريقته التى يقصر معرفتها على نفسه، وبها أعلن تفوقه على كل حاسديه حين يقول ساخرًا منهم:

خطبَ المديح فقلتُ خلِّ طريقه   ليحوز عنك فلست من أكفائه

كما يرد عنده لفظ "مذهب" مقرونًا بمفهوم "الصنعة" فى قوله:

جلَّ عن مذهب المديح فقد   كاد يكون المديحُ فيه هجاءَ[1]

كما يصوغ رأيه فى الصنعة وطبيعة معالجة الأداة فى أكثر من موقف من مثل قوله فى عرض مصطلحَىْ "اللفظ والمعنى"، وهى القضية النقدية التى شغلت البيئة وكثر حولها ضجيج العصر وجدل النقاد:

من كلِّ شاهدةٍ للقوم غائبةٍ   عنهم جميعًا، ولمْ تشهد ولم تغب

موصوفة بالآلى من نوادرها   مسبوكة اللفظ والمعنى من الذهب[2]

وكأنه كان يصوغ لنفسه بذلك رأيًا فى قضية اللفظ والمعنى التى يورد فيها حديثه عن وعيه بهما حينًا، وأحيانًا أخرى يفصل الحديث فى كل منهما، ويبرز موقفه من واقع المعالجة الفنية من خلاله، فهو يرى ضرورة انتقاء الألفاظ فى دقة وأناة مع وضوح المعانى بنفس الدقة فى مثل قوله:

لقد جاء البريدُ ينثُّ قولاً   شهى اللفظ مفهومَ المعانى[3]

---

(١) الديوان ص ١٥.
(٢) نفسه ص ١٢١.
(٣) الديوان ٢٢٧٧.

وغريب أنه كاد يتناقض مع نفسه حتى فى أسلوب تناول هذا الموقف، لاسيما حين راح يعرضه مرة أخرى بشكل مختلف، ولكنه ربما أراد بحديثه هنا البلاغة فى فن الكتابة التى رآها من منظور مختلف عن زاوية الإبداع الشعرى، حيث راح يقول:

وبيانٌ إذا استعيد تجلىّ جدةً باستعادة المستعيد

جلَّ عن أن يُنال بالفهم أو يدر كهُ الواصفون بالتحديد[1]

وإن كان هذا الموقف يرد مكررًا فى شعره هو حيث يقول مفتخرًا بفنه بصرف النظر عن مستوى جمهوره:

علىّ نحتُ القوافى من مقاطعها وما علىّ إذا لم تفهم البقَرُ!

ولكنه ـ أيضًا ـ ما زال يدور فى موطن الفخر، وفى إطار حمية الرغبة فى التفوق على منافسيه، والانتصار على خصومه، فمن حقه أن يبالغ فى تصوير قدراته الفنية، خاصة أنه ووُجه بصراعات كثيرة من خلال ابن الرومى ـ مثلاً ـ فى الوقت الذى وجد له نصيرًا فى نقد ابن المعتز.

وفى أداته يرى البحترى ضرورة معالجتها انطلاقًا من دقة اختيار اللفظ، وعرض مقومات الصنعة اللفظية كما فى قوله:

إذا نحن كأفأناكُم عن صنيعة أنِفنَا فلا التقصيرُ منا ولا الكُفْرُ

بمنقوشةٍ نقشَ الدنانير يُنتقى لها اللفظ مختارًا كما يُنتقى التبرُ[2]

وهو كثير الحوار- أيضًا- حول الزينة اللفظية الذى تعرَّض لها، وقد مثلت شريحة نقدية بارزة ومعلمًا من معالم التجديد منذ أصَّل لها مسلم بن الوليد- كما مر بنا- فيقول البحترى مرشحًا مطلب الصياغة البديعية:

---

(١) نفسه ٨١٣.

(٢) الديوان ٨٧٥.

إن تُكْسَ من وشى المديح فإنه   من ضوء سيبك فى المحافلِ كاسى[1]

ويقول أيضًا فى تعميق نفس المسار:

وكنتُ إذا استبطأتُ ودك زرتُه   بتفويف شعر كالرداء المحبَّر[2]

وهو يصور أسلوب ابن عبدالملك الزيات الكاتب المعروف فى قصيدة مدحه بها، ولعل تصويره له يشف عن نظرته النقدية، ويطرح مفهومه حول منهجه فى الأداء الفنى للقصيدة، كما قد ينم عن مفهوم واضح لسُبُلِ التعامل مع اللغة، حيث يبرز موقفه من قضايا اللفظ، والتعقيد، والمعانى، والبديع، وكلها قضايا نقدية شغلت العصر بنفس الكثافة، وبنفس العمق فى قوله :

فى نظام من البلاغةَ ما شك امرُ   ؤُ أنه نظامُ فريدِ

وبديعٌ كأنه الزهرُ الضا   حك فى رونق الربيع الجديدِ

مُشرقٍ فى جوانب المعنى   عن أغان "زُرْزُرِ" و "عقيدِ"

حُجَجٌ تخرس الألدَّ بألفا   ظٍ فُرادّى كالجوهر المعدُود

ومعانٍ لو فصلتها القوافى   هجنت شعر "جَرْوَل" و "لبيد"

حُزْنَ مستعملَ الكلام اختيارًا   وتجنبْنَ ظلمةَ التعقيدِ

وركبنَ اللفظ القريبَ فأدرك   ن به غايةَ المراد البعيدِ

كما يعرض أيضًا جانبًا من إدراكه لطبيعة فكرة الأضداد التى اقترنت بأستاذه، ويتوقف أحيانًا عند منطق الإفراط والإطالة ومطلب الإقصار فى مثل قوله المتكرر فى أكثر من موضع:

---

(١) نفسه ١١٣٦.

(٢) نفسه ٨٩٠.

واجـــتماع الأَضـــداد فـــيما تـــوالى ... مـــن أيـــادٍ فيـــنا ثقـــالٍ خفـــافِ

شُـــهرت شـــهرة الـــنجوم وســـارَ الـــذِّ ... كرُ منها فى الناس سير القوافى[1]

كما يقول فى نفس الإطار:

مـــشاهدُ مخـــتلف الـــصفات ودونهـــا ... إذا المادح الكسب اللسان تلهـوقا

فـــإن قـــال بالإكـــثار قـــال مقلـــلاً ... وإن قـال بالإفـراط قـال مـصدقا[2]

ويقول أيضًا فى نفس الصدد:

ضـــواربُ فـــى الآفـــاق لـــيس بـــبارح ... بهـــا مـــن محـــل أوطنـــته ارتحالهـــا

قـــصائُرها رهـــنٌ بتجـــزية اللُّهـــى ... وتبقى ديونًا فى الكرام طِوالُها[3]

وفى موقف مدحى مختلف نجده يزكى الطول حينًا، ويرجح القصر حينًا آخر جاعلاً من كليهما سبيلاً إلى تأكيد الصورة المدحية حيث يقول[4]:

وأيـسرُ مـا قـدمتُ فـى مـثل شـكره ... علـى مـثلها أبـيات شـعر أقـولها

إذا قـــصُرت أربـــى علـــيها بطـــوله ... وإن هى طالت فهو سروًا يطولها

كما كان يعى جيدًا طبيعة أدواته التصويرية، خاصة حين يعرض منها التشبيه فى قوله:

وأكـــبر أن أشـــبه جُـــود "فـــتح" ... بـــصوب غمامـــة أو ســـيل واد[5]

---

(١) الديوان ١٣٩٨.

(٢) نفسه ص ١٥٠٥.

(٣) نفسه ص ١٦٩٤.

(٤) نفسه ص ١٧٧٦.

(٥) الديوان ص ٧٢٥.

وقد رأيناه من قبل يدلى برأيه فى قضية الصدق والكذب فى الشعر، وهو يكرر حولها حواره، وإن كاد يوظفها فى خدمة المدح فى معظم الأحوال من خلال قياس منطقى يستعين به:

إن كان عندك خيرُ القول صادقه ... فواجب أن شر القول كاذبه

وما تبرعتُ بالتفريط مبتدئًا ... حتى اقتضتنى فأخفتنى مواهبهُ

در من الشعر لم يظلمه ناظمهُ ... ولم يزغ مخطىء التوسيط ثاقبهُ

فيه إذا ما أضلته العقول هدى ... هُدى أخى الليل أدته كواكبُه

ولن تفوتَ المغالى فى المديح به ... حتى أفُوت عليه من أواكِبُه[1]

أما عن وظيفة الشعر عنده فلعلها ارتبطت- كما رأينا- بالتكسب وانتظار العطاء، وإن كان لم يقف عند هذا الحد، خاصة حين حاول أن يمزج بين بيان طبيعة تلك الوظيفة وبين علاقتها بمبررات فخره به مبينًا ضرورته لممدوحيه:

مناقب لا يزال الشعر فيها ... طوال الدهر فى شغل جديد

وألفيت القوافى كالأواخى ... ضمن غوابر الشرف التليد

تضيَّع فى الحديث على أناس ... إذا قدمت وتحفظ فى النشيد

ولم يدخِرْ لأسرته كريمُ ... عتادًا مثل قافيةٍ شرود[2]

وربما انتهى به فهمه لوظيفة الشعر- على هذا النحو- إلى تكرار فخره به كما ظهر من قبل، وهو يوظفها- حينًا - فى الشكر صراحة:

شأشكرُ لا أنىَّ أجازيك نعمة ... بأخرى، ولكن كى يقال له شكر[3]

---

(١) نفسه ص ٢٢٨.
(٢) الديوان ٦٨٣.
(٣) نفسه ص ٨٩٥.

كما يقول:

شكرتُك بالقوافى عن شفيعى	**إليك وصاحبى الأدنى وجارى**[1]

وحين يبالغ فى إرضاء ممدوحه يجعل الشعر عاجزًا أمام صفاته:

ولستُ أدرى أى أقطاره	**أحسنُ إن عدَّدها الشعر**[2]

وحين تدخل المبالغات شريكًا فى تحديد الوظيفة نراه يبدو متناقضًا – أحيانًا – فى عرض الصور الجزئية، فعلى عكس الصورة السابقة- مثلاً- نجده يقول:

آراك بعين المكتسى ورق الغنى	**بآلائك اللاتى يُعدِّدها الشعر**[3]

ويكشف البحترى فى معظم حواراته عن طبيعة سيطرته على الأداة، ويعكس تمكنه من مسارها العام وهيمنته على مفرداته وصوره، وأعنى هنا أيضًا موقفه من طول القصيدة وقصرها تعلقًا بالوظيفة، وتصويرًا للعمد الفنى الذى ينطلق منه كما فى قوله:

قصرتُ مسافات المدائح عامدًا	**وحظك أن تُعطى بجدواك طولها**
حبست القوافى عنك وهى نوازعُ	**تجاذب من شوق إليك كبُولها**[4]

وقد يتصور توقف وظيفته – أحيانًا- عند منطق الحث المباشر على العطاء على غرار ما جلاه قوله:

قد قلت لما أن نظمتُ حُليها	**والشعر يبعث فطنة الأكياس**

(١) نفسه ص ٩٣٩.
(٢) نفسه ص ٩٦٧.
(٣) نفسه ص ٨٤٧.
(٤) الديوان ص ١٧٩٨.

لـو للفحُـول تعـنٌ لا فتخـروا بهـا   وبجـرول لحـبا بنـى شمـاس[1]

كما يصورها مرغبًا فى الاندفاع إلى مزيد من العطاء، وقد يجعلها وسيلة تهديد لمن يبخل عليه فى مثل قوله:

وفـى القوافـى إذا سـيرتها عـرضٌ   لأجـودين وتنكـيل لـبُخال

كالـنور أرقـده طـلُّ الـربيع ضـحىً   فى عاطل من رياض الحزن أوجال[2]

وقوله:

نحـن مـن تقـريظه فـى خُطـبٍ   مـا تقـضى وثـناءٍ مـا يُخِـلْ

إن صـمتنا لم يدعـنا جـوده   وإذا لم يحـسن الـصمت نقُـل[3]

وهو ينقل الوظيفة إلى باب العتاب- حينًا آخر- فى قوله:

عـتابٌ بأطـراف القوافـى كأنـه   طِعَـانٌ بأطـراف القـنا المتكـسِّر

أجلـو بـه وجـه الإخـاء واجتلـى   حياءٌ كصبغ الأرجوان المعَصفر[4]

وهكذا يتبين لنا من تفاصيل النظرية التى صاغها البحترى مبعثرة بين أبيات قصائده المدحية أنه يندرج ضمن طبقة الشعراء التى لم يعترفوا بالمنطق ولا الخضوع للجدل العقلى، بقدر ما راح يعتبر الشعر أداءً فطريًا يصدر عن الطبع والانفعال التلقائى كما رأينا فى ضيقه- صراحة- بالمنطق وأهله حين يقول موجهًا خطابه للمناطقة:

كلفـتمُونا حـدودَ مـنطقكم   والـشعرُ يُغنـى عـن صـدقه كذبُـهْ

---

(١) نفسه ص ١١٧٥.
(٢) نفسه ص ١٧٢٢.
(٣) نفسه ص ١٧١٩.
(٤)نفسه ص ٩٨٠.

ولم يكـــــن ذو القـــــرُوح يلــــــ هَـجُ بالمنطق مـا نـوعُه ومـا سـببه
والـــشعرُ لمـــحٌ تكفـــى إشـــارتُه ولـــيس بالهـــذر طُـوِّلت خُطَــبه

وكان من أصداء إيمانه بانفصال الشعر عن الصنعة العقلية ما تحدث به عن الفكر - أحيانًا- وكأنها كانت إيماءة تكشف جانبًا من جوانب إدراكه لطبيعة العلاقة بين الفن والثقافة، الأمر الذى رآه أستاذه من قبله فأكثر منه وعمَّقه، ولم يسرف فيه البحترى ولم يشأ ذلك، فإذا أضفنا إلى هذا الكم من جوانب نظريته ما سجله بعض القدماء فيما يتعلق بتوصيف فنه وتصنيف مدرسته الأدبية، رأيناه يدرس شعر القدامى والمحدثين، ويبدى رأيه، وكان يرى - إجماليًا - أن الأوائل حجة"[1].

ولعل هذا مما جعله حريصًا على الصدور عن الفطرة أكثر من حرصه على الصنعة فى إنشاء الشعر، وإن لم يتجنب عناصر الصنعة الفنية مطلقًا بقدر ما ألح عليها فى كثير من الأحيان، وظهرت معالمها التطبيقية فى معظم شعره، فكانت معينًا له على الإبداع المتميز الذى شهد له به النقاد. وتستند نظريته- فى جانب آخر- إلى مواقف أصدر فيها آراءه وعرض مواقفه، حيث نراه قد فصل- مثلاً- بعض تلك الآراء فى مواقفه المتباينة من الشعراء وشعرهم منذ فضل هجاء الفرزدق على هجاء جرير لتنويعه وتكرار جرير، ومن الطريف بعد ذلك أن تتراءى لنا صور متعددة من ذلك التكرار لدى البحترى نفسه وهى كثيرة كثرة شعره وخاصة مدائحه. وقد قال فى أبى تمام إنه يغوص على المعانى، ونظر فى سرقة الشعراء فقسَّمهم إلى ثلاثة أقسام: مفحم، وأرقى منه، وصاحب ادعاء، أما المفحم فهو من عجز عن الكلام فضلاً عن التحلِّى بحلية الشعر، غير أنه يخطر بنفسه ويتبع الشعراء، وأما الذى هو أرقى منه فله شعر ولكنه ينتحل ما هو أجود من طبقته، وأما الثالث المدعى فإنه لا يحسن شيئًا جملة، وهذه- فى نظره- طبقة السرامد[2].

---

(١) ديوان المعانى ١/ ٦٠.
(٢) العمدة ٢/ ٢١٨.

هذا ما قد يتعلق بإدراكه لطبيعة الموقف الشعرى عند من سبقه إلى الإبداع من واقع وعيه النقدى الخاص، ثم تمدنا أخباره ببقية من تصوره للشعر، وهل أدرك أنه تعبير عن نفسه؟ أم آمن بأنه يمكن أن يكون صورة من صور صنعها أسلافه السابقون؟ وهل ألحَّ على تمايزه وتفرده فى مدحه كما تحقق لمعظم ممدوحيه من تفرد وسبق فى شعره؟ أم أنه ظل قانعًا بمجرد كونه ناقلاً مستفيدًا أو مستعيرًا مقرًا بالاستعارة من القدماء؟

هى مسائل تبدو فى حاجة إلى مزيد من التحقيق وإعادة الطرح مما يؤكده ما سبق أن مررنا به من شواهد شعره، ويكمله بعض آخر مما ورد من أخباره. يقول الصولى: حدثنى أبوالغوث بن البحترى قال: كان أبى يقول: لا أرى أكلمُ فى علم الشعر من يفضل جريرًا على الفرزدق، ولا أعده من العلماء بالشعر، فقيل له: وكيف وكلامك أشد انتسابًا إلى كلام جرير منه إلى كلام الفرزدق؟ فقال: كذا يقول من لا يعرف الشعر، لعمرى إن طبعى بطبع جرير أشبه، ولكن من أين لجرير معانى الفرزدق وحسن اختراعه، جرير يجيد النسيب ثم لا يتجاوز هجاء الفرزدق بأربعة أشياء: باليقين وقتل الزبير رحمه الله، وبأخته جعثن، وبامرأته النوار، والفرزدق يهجوه فى كل قصيدة بأنواع هجاء يخترعها ويبدع فيها[1].

فالمهم هنا أن الشاعر قد عرف طريقه، وأدرك تجليات مذهبه وما وراء توجهات فنه حتى فى ظل ما أصدره من أحكام على أسلافه، فحين يرجح موقع هذا الشاعر أو ذاك يكون ترجيحه وقفًا على بواعث فنية كامنة فى مفهومه للشعر سواء انتهت إلى الاستحسان أم الاستهجان، فهى نابعة- فى كل- من قدرته على إدراك طبيعة صنعته فى كل الأحوال.

فإن شئنا المضى مع البحترى فى مساق استكشاف جوانب حسه التراثى إزاء نظرية الشعر، أو الوعى بمقومات الصنعة استوقفتنا مرة أخرى روايات الصولى

---

(١) أخبار البحترى ١٧٤- ١٧٥، الموشح ١٢٤.

حيث يقول: حدثني على بن العباس قال: لقيني البحترى يومًا ومعى دفتر فقال: ما هذا ؟ قلت شعر الشنفرى، فقال: وإلى أين تمضى؟ فقال: إلى أبى العباس ثعلب. فقال لى: قد رأيت أبا عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوابة فما رأيته ناقدًا للشعر، ولا مميزًا للألفاظ، وجعل يستجيد شيئًا وينشده وما هو بأفضل الشعر، قلت: أما نقده وتمييزه فإن هذه صناعة أخرى، ولكنه أعلم الناس بإعراب الشعر وغريبه، فما كان ينشد؟ قال: قول الربعى الحارث بن وعلة:

قومى هُمُ قتلوا أميمَ أخى ... فإذا رميتُ يُصيبُنى سَهمى

فلئن عفوتُ لأعفون جَللاً ... ولئن سطوتُ لأوهِننْ عظمى

فقلت: والله ما أنشد إلا أحسن شعر فى أحسن معنى ولفظ، فقال: فأين الشعر الذى فيه عروق الذهب؟ قلت: مثل ماذا: قال قول أبى ذؤاب ربيعة الأسدى:

إن يقتلوك فقد ثللتَ عُروشهم ... بُعتيبةَ بن الحارث بن شِهابِ

بأحبهم فقدا إلى أعدائِهِ ... وأعزهم فقدا على الأصحاب

وهذا التقسيم كثير فى شعر البحترى؛ وإذا هو لا يعجبه من الشعر إلا ما وافق معناه لفظه[1].

هنا نحس البحترى يتنفس حريته كاملة فى اختيار المذهب الذى يريده، وهو يبدى وجهة نظره فيما يسمعه، فهو يبدو شديد القرب من حوارات البيئة النقدية، وكأنه يريد أن يترك فيها أثرًا واضحًا حتى إذا جاء هذا الأثر على حساب الإساءة إلى عالم جليل فى الأدب والنقد واللغة مثل ثعلب، إذ المهم عند البحترى أن يسجل لنفسه موقفًا وموقعًا، وأن يتوافق هذا الموقف وذلك الموقع مع شىء من التفاصيل الدقيقة للصنعة التى اعتز بها، فأكثر منها، وذكرها الصولى فى تعليقه وهى ظاهرة التقسيم.

(١) أخبار البحترى ص ١٣٧.

وبهذا لم يقف البحترى موقفًا سلبيًا إزاء نظريته فى الشعر، إذ نجده يحاول أن يرعاها وينميها، ويقف من دونها مدافعًا، وبسبب منها مهاجمًا؛ وهو أمر سبق أن رأيناه فى موقفه من ابن طاهر، وكأنه كان يرد كل شىء إلى العاطفة والشعور، ويبعد به عن التعقل والموازنة والترجيح، أو التعقل فى إبداء الرأى والتحرُّز حوله. ولذا انتهى الأمر بفكر البحترى إلى الرضوخ لما يسمى بعمود الشعر، ولكنه لم يكن رضوخًا كاملاً إذ رأيناه قد خرج عليه - أحيانًا - حين عمَّق الصورة، فكان قريبًا من أستاذه، وكذلك كان الأمر فى خضوعه لمنهج القصيدة التقليدية، حيث خرج عنها فى سياق بعض قصائده ومقطوعاته فحسب.

ولم يكن رضوخه لهذا أو ذاك اضطرارًا بقدر ما جاء اختيارًا ظاهرًا، منذ عكف على ما جاء به القدماء، ومثَّل لهم بامرئ القيس أشهرهم، فالشعر والمنطق عنده لا يجتمعان، ولعله أراد بهذا القول أيضًا أن يرد على المتحذلقين الذين كانوا فى عصره يريدون أن يمزجوا الشعر بالفلسفة، فجاء شعرهم معقدًا بعيدًا عن الروح العربية، خاصة إذا انتهى الموقف عنده إلى أن الشعر "لمح تكفى إشارته" وهو أمر نراه شائعًا فى الشعر العربى قبله، فصدر البحترى بعد ذلك عن قناعة بسلفية منهجية، بعد أن أدخل نفسه فى إطار مذهب معين يتوافق مع ذلك القول الذى انتهى إلى أن الشاعر "لا يتقيد بمذهب خاص، بل هى خطوات تمر فى ذهنه، ولا يدرى أحد كيف تتولد، فرُبَّ نظرة على غير عمد أنتجت معنى مبتكرًا يصبح خالدًا، أو كلمة طرقت أذنًا واعية جاءت بفحولة بذَّت ما قبلها"[(١)].

فمن المؤكد أن البحترى- بهذا القياس- كان يعرف- كما يعرف المصنعون- أن الشعر يمكن أن يتحول إلى نحت وصقل وألوان معقدة، ولكنه آثر أن يقف على نهج آخر بعيدًا عن تغلغل الفكر ومايستغرقه من خيال معقد وصور مركبة، ويمكن أن يدخل فى القضية هنا طبيعة ثقافة الشاعر ومستوى إلمامه بدقائقها، وأثر بيئته

(١) جرجس كنعان: البحترى ٩٢- ٩٣.

الفكرية فى تكوينه فنيًا وترسيخ مذهبه وتوجيهه وجهة معينة تتحدد أبعادها وفق طبيعة فكره وقناعته الفنية، مما يساعده على أن يدلى بدلوه فى قضايا الفن التى شغلت نقاد عصره، وقد رأيناه لا يكاد يفارق عالم النقاد فى قضية اللفظ والمعنى، منذ راح يحدد موقفه من الجمال حين رأه فى الصورة، وليس فيما تتضمنه من المعانى والأفكار، وسجل رأيه الذى يتفق -تقريبًا- مع ما ذهب إليه من أن الشعر ضرب من الصناعة وجنس من التصوير.

وهكذا لم يعش البحترى بعيدًا عن عالم الثقافة أو ساحة الفكر، ولا يدينه اهتمامه بالمعنى أو اللفظ، خاصة أنه لم يتجاهل المعنى تمامًا، ولكنه ارتبط فى ذهنه ارتباطًا وثيقًا بجمال اللفظ.

واللفظ حَلْىُ المعنى يريك الصفرَ حُسنًا يريكه ذهبه

فالمعانى عند البحترى "أرواح تتحرك وتتنفس، وهو يخلق لها الجو الملائم يمازج فيه بين الألوان، ويؤلف ويربط فيه الأوزان ويوحد"[1].

ولم يكن تدخل البحترى للحكم على هذا الشاعر أو ذاك إلا انطلاقًا من فكرة معينة آمن بها، واستقرت فى ذهنه ملامحها، كما ظهر فى موقفه من شعر الفرزدق وجرير، وكأنما كره البحترى التعقيد فنأى عن أن يملأ بما أخذه على أستاذه من غموض وإغراق فى استخدام المحسنات يجعل الشعر بالنسبة إليه -على الأقل- غامضًا لا يشع منه نور المعنى بسهولة.

وعلى هذا النهج جرى البحترى فى شعره، وهو أمر تؤكده قراءة النص الشعرى فى زحام رحلة إنتاجه، ولكنا نظل نتذكر إعجابه بمنهجه حين قال لابنه أبى الغوث: أعلم يا بنى أن قول أبيك:

دنـــوتَ تواضُـــعًا وعلـــوتَ قـــدرًا   فـــشأناك انحـــدار وارتفَـــاعُ

---

(١) حسن الصيرفى، مقدمة ديوان البحترى ١٠- ١١.

كـــذاك الـــشمسُ تـــبعُدُ أن تُـــسامى ويدنـــو الـــضوءُ مـــنها والـــشعاع

لمن فاخر الشعر وشريفه"[1].

ولعل هذه السهولة وذلك الوضوح هو ما جعله يفخر كثيرًا بسيرورة شعره، ويراه مؤثرًا فى كل الناس عدا الأغبياء منهم على حد قوله:

أهـــزُّ بالـــشعر أقـــوامًا ذوى وَسَـــن فـى الجهـل لـو ضُـربوا بالـسيف مـا

علـــى نحـــتُ القوافـــى مـــن مقاطعهـــا ومـــا علـــىَّ إذا لم تفهـــم البقـــرُ!

وكأنه استوعب من أستاذه الدرس جيدًا ووعى تفاصيله، فمال إلى الصنعة بأسلوبه الخاص، وسجل هنا موقفه من جمهوره بجلافة البدوى الذى يكاد يترجمه رد أبى تمام على أبى العميثل حيث قال له: ولماذا لا تفهم ما يقال؟

(١) أخـبار البحـترى ٨٢ وقـد قال البيتين فى مدح الفتح بن خاقان وكان قريبًا إلى نفسه، وكثيرًا ما أوعز إلـيه أن يغـرى الخليفة المتوكل بتقريب المعتز بالله على أخيه المنتصر، وكأنما كان له دخل غير مباشر فى وقوع الفتنة بين المتوكل وابنه المنتصر، ثم كان البحترى نفسه أقرب الناس إلى رثاء المتوكل المنتصر فى رائيته الرثائية المشهورة ومطلعها:

محل على القاطول أخلق داثره وعادت صروف الدهر جيشًا تغاوره

الفصل الثالث
تجليات الذاتية وغلبة الجدل
بين البلاط وخصومه

(١) ابن الرومى وأصداء ثقافته الاعتزالية.

(٢) مقاييس الرؤية عند ابن المعتز.

[١]

ابن الرومى وأصداء ثقافته الاعتزالية

وتبدأ معركة ابن الرومى مع الشعر من خلال منظور نقدى محدد أحس فيه قدرًا من الغبن الاجتماعى، فكان رد الفعل لديه واضحًا عبر حواراته المتكررة التى لم يتردد فيها أن يسجل رؤيته ابتداء من الفخر بنفسه وبشعره، لا فى إطار باب الفخر فحسب، كما اعتاد ذلك الشعراء، ولكن ضمن أبواب الإبداع الأخرى بين مدح وهجاء، وكأنما جعل القصيدة قسمة مشتركة بين الموضوعات فى سبيل إفساح المجال للذات للدخول فى خضم كل منها شريكًا للآخر، ويبدأ حواره فى هذه الساحة التى انفرجت أمامه حتى توقف فيها عند الاعتداد المطلق بشعره، وتصوير سخطه على من لا يقدره حتى قدره، أو من يعمد إلى الاستهانة به فى مثل قوله:

عجبتُ لقوم يقبلون مدائحى	**ويأبون تثويبى وفى ذاك مَعْجبُ**
أشعرىَ سفسافٌ فلِمْ يجتبونه؟	**وإلا تكن هاتى فلمْ لا أثوب؟**
حلفتُ بمَن لو شاء سدَّ مفاقرى	**ومالى فيه عن ذوى اللؤم مرغب**[١]

وهو بمقولته هذه يكاد يذكرنا بمنطق ذى الرمة فى العصر الأموى يوم أن شغله سوء حظه فى باب المدح دون غيره من شعراء العصر الكبار ممن احتواهم البلاط الحاكم فكثر تساؤله: لماذا لا أُعَدُّ من الفحول؟ ووقع عليه ما وقع من ظلم فى ميزان النقد بقياس عصره[٢].

---

(١) الديوان ١/ ١٢٠.

(٢) ثم رفع عنه الظلم فى دراسة معاصرة لها شهرتها ومكانتها الخاصة بين الدراسات الأدبية والنقدية وهى كتاب "ذو الرمة: شاعر الحب والصحراء" لأستاذنا المرحوم الدكتور يوسف خليف.

وربما وجه الشاعر الفخر - تحديدًا - إلى ما نظمه من مدائح راح يعتد فيها بمقاييس الصنعة العميقة، ويطرح صورة من الكد الذهنى الذى لا يعادله عطاء ممدوحه على غرار قوله:

أقــولُ وتعطــىِ نــائلاً بعــد نائــل ... فتغرف مـن بحـر وأقلـعُ مـن صَخر

إذا الــشاعر الرومــى أطــرَى أمــيرَهُ ... فناهيك مـن مطرى وناهيك مـن

ومــا لمديحــى فــى ثــناك زيــادة ... سـوى أننى نظـام لؤلـؤك النثر[1]

ولم يشأ الشاعر فى حالة تدهوره النفسى أن يبحث عن ذاته فى خضم المدح فحسب، بقدر ما قصده من إبراز مكانته من خلال ما صوره فى سياق صنعته الهجائية التى أجادها بشكل واضح تميز بها كهجَّاء بارع، يُعنى بمعالم الصنعة، ويجيد فهم حدودها، ويتحدد لديه من خلالها مفهوم أصول النظم الهجائى، وتتكشف من بين مفرداتها أبعاده وتتجلى بواعثه النفسية، وتبين مراميه المقصودة فى حدود دائرة التلقى التى شغل بها ليقول فى هذا الصدد[2]:

ألم تــر أننــى قــبلَ الأهاجــى ... أُقــدم فــى أوائلــها النَّــسيبا

لتخــرق فــى المــسامع ثــم يــتلو ... هجائــى محــرقًا يكــوى القلــوبا

كــصاعقة أتــت فــى إثــر غــيث ... وحــك البــيض تتــبعه نحيــبا

عجــبت لمــن تمــرس بــى اغــترارًا ... أتــاح لنفــسه ســهمًا مــصيبًا

ســأرهقُ مــن تعــرض لى صــعودًا ... وأكــوى مــن مياسمــىَ الجــنوبا

وكأنما أصر ابن الرومى على تصوير عنايته الفائقة بدقة صنعته كهجاء ساخر، كما أجادها مادحًا لبعض الأمراء والوزراء والكتاب، صحيح أنه لم يكن أول من تنبه إلى

---

(١) الديوان ٣/ ٩٣٣.

(٢) نفسه ١/ ٣٢٨.

النسيب فى مطالع هجائياته، فقد سبقه إليها شعراء النقائض فى العصر الأموى، ولكنه- على الأقل- قصد إلى تجديد صنعته الهجائية على كل مستويات صياغتها فى موازاة إجادة شعراء جيله فى باب المدح، وتعدد محاولاتهم فى الإضافة والابتكار فى نطاقه، وربما قصد هنا إلى لمز البحترى الذى حجبه بمدائحه عن الوصول إلى القصر العباسى وخلفائه، ولذا نراه قد مال كثيرًا إلى التشكيك فى قدرات البحترى الفنية، وحاول جاهدًا إسقاط مكانته الشعرية فكان البحترى واحدًا من ضحاياه منذ انتقد ابن الرومى فصاره فى قوله[1]:

ليست من البُحتريات القصار بُنىّ — والشاربات مع الأعيان بالعُلب

ولم تلد كوليد اللؤم فالقة — عن رأس شر وليد شر ما ركب

كما اتهمه مرارًا بالسرقة:

أيسرقُ البحترىُ الناسَ شعرهم — جهرًا، وأنت نكال اللص ذى الرِّيب

بل راح يعلن سخطه على القديم، وكراهيته إياه إن ارتهن الأمر بمحافظة البحترى عليه كمذهب فنى عُرف به ونُسب إليه؛ فيقول فى نفس القصيدة:

وما يكُن من حديثٍ صالح لهمُ — فصادرٌ عن قديم غير مُؤتشب

وكأنما كره ابن الرومى من البحترى كل شىء حتى عروبته التى طالما أخرجته من دائرة (الشعوبية) التى خاض فيها شعراء العصر مخاضًا صعبًا، فإذا بابن الرومى يحمل على الموروث مائلاً فى عروبة البحترى ومنتصرًا لأبى نواس بشكل لا شعورى، يحكى منه جانبًا حوارُه حول رفض المقدمة الطللية على نهج النواسى، مما يتبدى منه جانب واضح فى قوله[2]:

---

(١) الديوان ١/ ٢٦٩.

(٢) الديوان ٥/ ١٥٤٠.

دَع الأجمـــــالَ مـــــرتحلة	تخـــبُّ بـــركبها عَجِلـــةْ
وعــــاطِ أخـــاك عاتقـــةً	بقـــار الـــرمد مـــشتملَةْ
تـــراها حـــين تـــبذلها	كجمـــر الـــنار مـــشتعله
يطـــوف بكأســـها رشـــأٌ	كغُـــصن الـــبانة الخـــضله

ولعل تماثل الفلسفة وتشابه الرؤية بينه وبين النواسى مما ينسحب على موقفه الخمرى - بصفة خاصة - على نحو ما مر من قبل فى قضية الحلال والحرام، وكيف ترسخت فى تصور أبى نواس بشكل بدا غاية فى الخصوصية، فإذا بابن الرومى يقترب من مسلكه بلغة المجادل الكلامى والشاعر المعتزلى الذى أصرَّ على توظيف فكره فى خدمة تجاربه فى مثل قوله وقد استغل جدله فى تصوير اختلاف الأئمة للنفاذ إلى خمره وسكره:

أحـــلّ العراقـــىُّ النبـــيذَ وشُـــربَهُ	وقـال: الحـرامان المدامـةُ والـسُّكْرُ
وقـال الحجـازىُّ: الـشرابان واحــدُ	فحلت لنا من بين اختلافهما الخمر
ســآخذ مـــن قولَـــيْهما طـــرفيهما	وأشربها لا فارق الوازرَ الوزرُ![1]

وهو نفس المنطق الذى يقربه -أيضًا- من لهو مسلم بين الوليد، حين راح يحدد أبعاد فلسفته -كما مر بنا- فى مشاهد الخمر ولوحات الغزل، حيث يقول ابن الرومى قريبًا من ذلك:

ألا نـــسِّيا نفـــسى حـــديثَ الـــبلابل	بمشمولةٍ صفراءَ من خمر بابل
فمـــا العـــيشُ إلا فـــى نـــدام ســـلافة	تـنادمهما العـصران غـير تمائـل[2]

(١)الديوان ٣/ ٩٨٤.

(٢) الديوان ٥/ ١٥٦٣.

وكأنه كان يردد - أيضًا - بقية من صوت بشار بن برد، وأبى الهندى، وديك الجن وقرنائهم فى مساق لهوهم ومجونهم المشهور فى مثل قول أولهم:

إنمـــــا الدنـــــيا سمـــــاعٌ وســـــــقاة ونـــــــدام

فـــــإذا فاتـــــك هـــــذا فعلـــى الدنـــيا الـــسلام!!

ومع هذا كله لم يشأ ابن الرومى الإفصاح عن شعوبيته بقدر ما أظهر من وسطيته بين حماس مزدوج للعرب والعجم معًا، اعترافًا منه بثقافته الفنية التراثية التى ترنم بأصولها حين خاطب صديقًا له بقوله جامعًا بين حس الحضارة واستلهام روح التراث:

يــا بــن المــسيب عــشتَ فــى نعــم وسـلمت مـن هُلـك ومـن عطـب

يـــا شـــاعر العجـــم الكـــرام كمـــا إن ابـــن حُجـــر شـــاعر العـــرب

يـــا قائـــد الظُـــرفاء لا كـــذبًا يـــا قـــدوة الأدبـــاء فـــى الأدب[1]

وهكذا ظل مسيطرًا على الشاعر الهجَّاء البحثُ عن صيغة خاصة تحكى مكانته فى كل اتجاه يوجه فيه إبداعه، وليكن من خلال وعيه النقدى بقيمة النظم الذى يطرحه بصرف النظر عن موضوعه مدحًا كان أو هجاء، على نحو ما يحكيه قوله فى هذا الصدد:

خُـــذها إلـــيك مـــشيحةً ســـيارةً فـى النـاس مـن بـادٍ ومـن متحضر

تغـــدو علـــيك بحاصـــب وبـــنارب وعلـــى الـــرواة بلؤلـــؤ مـــتخير

كالـــنار تحـــرق مـــن تعـــرض لفحهـــا وتكـون مـرتفق امـرىء متـنور[2]

---

(1) الديوان ١/ ١٠٤.

(2) الديوان ٤/ ١١٧١.

وربما أدرك – وهذا مؤكد- إن إطالته فى شعره لم تتهيَّأ لغيره، وأن من حقه- بهذا القياس- أن يعتد بكثرته وإطالته فيه حيث يقول:

أيرضـــى الأمـــيرُ أطـــال الإلـــهُ　　　بقـــاءَ الأمـــير عزيـــزًا مطاعـَــا

بـــأن قـــل حـــرمانه مقـــولى　　　فأخـذاه بعـد المـضاء انقطاعـَـا

وكانـــت قوافـــى فـــى مدحـــه　　　مُـنين فقـد صـرن فـيه رباعـَـا

كما لا يخفى –بالطبع- الرابط بين هذه المنطقة فى الفخر بالإطالة وبين ما سبق أن آخذ عليه البحترى فى معرض سخريته المكررة من قصار قصائده، وكأنما وصمه بالعجز عن التبارى معه فى فكره وإبداعه، ورهن قضيتهما معًا بمسألة حظ البحترى الذى هيأ له ما لم يتهيأ لابن الرومى، وهو القياس الذى مال إليه البحترى نفسه حين اعتزل الخلافة وعاد أدراجه إلى وطنه الشام، ثم شد رحاله إلى إيوان كسرى، فإذا به يندب حظه ويتهم الزمان بمنطق ابن الرومى حين قال فى سينيته:

وكـــأن الـــزمان أصـــبح محمـــو　　　لا هـــواه مـــع الأخـس الأخـس

أما عن مفهومه لصنعة الشعر وأدوات الشاعر فقد سجلها عبر كثير من قصائده التى تبدأ من اعتداده حتى بنظم بيت واحد، فإذا به يأبى أن يؤاخذ على خطأ فى واحد من أبيات منظوماته، حين يقول وكأنه يعكس رؤية النقاد لوحدة البيت كأساس فنى لمعمار القصيدة من منظور تقليدى مكرر :

ولا أن بيـــتًا فـــى قريـــضى مشـــبجًا　　　أخاف لدى الإنشاء أن يتصفحا[1]

ومنه ينطلق ثانية إلى ربط مستوى الصنعة وإجادة النظم بدرجة الثقافة وحصيلة المفردات لدى المبدع، و مدى سيطرته على معجمه، فإذا به يسخر من صاحبه أبى بكر الرقى حين يرصد عيوب نظمه التى برأ ابن الرومى منها شعره فى قوله[2]:

(١) نفسه ٢/ ٥١٨.

(٢) الديوان ٢/ ٤٩٩.

ولــــــه أبــــــياتُ شــــــعر	أُلفّـــــت زوجًــــا وفـــــردًا
مقــــــــويات مكفـــــــآتٌ	صــــلحت للفــــرد عقــــدًا
جمــــع الإغــــراب طُـــــرا	فـــى قوافـــيهم عمــــدًا
وحــــروف المعجــــم الخلــــي	ـفـــة أحــــصاهن عــــدًّا

سرد الكافات والميمات والدالات سردا، وكان من الطبيعى لديه أن ينطلق من هذه العيوب إلى تصوير طبيعة صنعته هو، وعندئذ راح يكثف المصطلح الدال على الإجابة والعمق فيها بمنطق الشاعر المفكر والمعتزل الواعى بأبعاد منهجه فى قوله شاعرًا وناقدًا معًا:

خُــذها ولا تــبرم بهـــا إننـــى	فــــرطتها الحــــسن وشــــنفتها
بنـــيةً مـــن مـــنطق مُحكـــم	فتنــــتها فـــيك وصـــرفتها
كـــم نظـــرة فـــيها تقـــصَّيْتُها	فلـــــسفة إلا تفلـــــسفتها
إن كـــنتُ بالـــتطويل كميـــتها	فلـــيس بالتثبـــيج كيفـــتها
يـــا مـــن إذا صـــغت أماديحـــه	جـــودتها فـــيه وزيفـــتها[1]

ولا زال منطق الصنعة يقوده - هنا - إلى مزيد من تحليل مفهومه للشعر من حيث الماهية، وكأنما راح يعكس ميله الصريح إلى الطبع شريطة ألا يخلو من صنعة وعمق، ويصدر عن قدرة خاصة على تطويع اللغة دون كلفة ظاهرة، انطلاقًا فى ذلك كله من تمكنه من معاجمها، وسيطرته على مفرداتها فى مثل قوله فى سياق آخر:

ولـو شـئتُ مـا طلـتُ القوافـى حـربها	مـدى مـا تمـادى شـأوها المتـنفسِ

---

(١) نفسه ١/ ٣٦٣ ويعنى بقوله زيفتها هنا أنه إذا استأنف مديحًا له كان فوق الذى تقدمه (محقق الديوان) .

ولكننى أعطى الكلام حقوقه ... وفاءً وحقُّ الشعر عندك يبخس

فذاك وإنى أستقى من قريحتى ... وأفرح إذ غيرى من الناس يقبس[1]

وكأنه يدخل معترك الإبداع والنقد من منظور واحد أساسه درجة التمكن من أدواته والتسلح بمواهبه الفردية والصدور عن ملكاته، مما يطرحه مصطبغًا بمنطق الحرص والتروِّى والصنعة وتثقيف القوافى وتبرئتها من العوج، مما يتجلى منه جانب آخر فيما صدَّر به إحدى قصائده (وللصدارة هنا دلالتها وأهميتها) قائلاً:

صبرًا على أشياءَ كُلفِّتها ... أعقبتها الآن وسُلفتها

ويح القوافى ما لها سفسفت ... حظى، كأنى كنتُ سفسفتها

ألم تكن هوجًا فسدَّدتُها ... ألم تكن عوجًا فثقفتها

ما أحسنت إن كنت حسنتها ... ما ظرفت إن كنت ظرفتها

أنحت على حظى بمبراتها ... شكرًا لأنى كنت أرهفتها[2]

وهنا تتجلى ملامح ثقافته الأدبية ناقدًا من خلال طرحه لسفسفة القوافى ووصفها بالهوج والعوج، وعرض ما صنعه بها من تسديد وتثقيف وكيف حاك أبرادها وأبرز حسنها، وإن مال إلى تصوير سوء حظه- على عادته- حتى بعد هذا الجهد، فكان هذا شأنه فى حياته، وكأنها تمثل جزءًا من صراعه الدائب مع عالمه الشرس.

ثم تمتد صنعته إلى حد الاعتراف بطبيعتها النوعية، والإبانة عن خصوصية موقفه منها، مع الإصرار على تصوير معاناته وجهده حتى فيما يصوغه مرة حول مستوى الصنعة قائلاً (وقد خص نفسه بالحوار):

---

(١) الديوان ٣/ ١٢٢٣.

(٢) الديوان ١/ ٢٨٣.

ألم ترنـــى أتعــبتُ فكــرى مُحككًــا   لـك الـشعر كـى لا أبتلـى بالمـتاعب
نحلـــتكُ حلـــيًا مـــن مـــديح كأنـــه   هوىَ كل صب من عناق الحبائب[1]

ومنها ينتقل - مرة أخرى - إلى تصوير وعيه بعطاء الفكر وبطبيعة الخواطر والبديهة فى مثل قوله:

يـــــبده أمـــــرٌ فمــــن بديهـــــته   تـــوجد فـــى طـــرفه أهـــبه
تكفـــيه مـــن فكـــره خواطـــره   وأنـــه قـــد تقـــدمت دُربـــه[2]

إلى إعادة عرض المصطلح النقدى الذى ماجت به البيئة الناقدة والمبدعة كثيرًا حول مشكلة اللفظ والمعنى، وما بينهما من اتساق أو تنافر، فإذا الشاعر يدلى بدلوه فى هذا المسار النقدى أيضًا حين يقول:

بـــين أثـــنائها مـــديحٌ نفـــيس   مـــن لـــبوس الملـــوك والفرســـان
ذو قـــوافٍ كأنهـــا خلـــق الأصـــدا   غ فى البيض وفى خدود الغوانى
راق معنـــى ورق لفظًـــا فيحكـــى   رائـق الخمـر فـى رقـيق الـصحان
إن تكـــن ســـهلة القوافـــى فليـــست   فـــى المعانـــى بـــسهلة الـــوجدان
فابـتذلها فـى يـوم لهـوك واعلـم   أنهـا بعـد مـن ثـياب الـصيان
وابـسط العـذر فـى ارتخـاص القوافـى   واتباعـــــى ســــــهولة الأوزان
أنـــت ألجأتنـــى إلى مـــا تـــراه   بالـذى فـيك مـن فُـنون المعانـى
أى وزن وأى حــــــــرف روى   لهـــا بالمـــديح فـــيك يـــدان؟

---

(١) الديوان ١/ ٢٢١.
(٢) نفسه ١/ ٣١١.

ضــاق عــن مأثــراتك الــشعر إلا　　فــاعلاتن مــستفعلن فــاعلان[1]

حيث يقيم حواره على تكثيف مصطلحات البيئة النقدية من القوافى والألفاظ مصنفة بين السهولة والصعوبة، كما تستوقفه علاقتها بالتجارب، وتبرير اتباع الأوزان السهلة، والقصد إلى إبراز المعانى وتجليات الصور، إلى جانب ما عرض له من دقة الشاعر فى فهمه للأوزان وحروف الروى ومنطق الشعر وموسيقاه، وكأنما قصد قصدًا إلى الإشارة إليها من خلال التفعيلات التى ختم بها الأبيات، فبدا من خلالها جميعًا شاعرًا وناقدًا فى اتجاه واحد.

وتمتد حدود المفهوم لدى الشاعر لينطلق من خلالها معبرًا عن وعيه بالأنواع الأدبية والوظيفية والأداة، وكأنه يجمع بينها فى رؤيته، أو يركز على بعض منها أحيانًا، وإذا بمصطلحاته تمس جوهر الأنواع الأدبية كما وعى حدودها تعلقًا بمنطق التقسيم العقلى الذى ارتبط بمنهج فكره على نحو من قوله[2]:

ومتـــى أردت صـــاحب فحـــص　　كـــنتُ ممـــا يـــشاركُ الحكمـــاءَ

ومتـــى مـــا أردت قـــارض شـــعر　　كـــنتُ ممـــا يـــساجلُ الـــشعراءَ

ومتـــى مـــا خطـــبت منـــى خطيـــبًا　　جـلَّ خطبـى ففـاق بـى الخطـباءَ

ومتـــى حـــاول الرســـائل رُســـلى　　بلَّغتنـــى بلاغتـــى الـــبلغاءَ

وفى نفس السياق الموزع بين لغة الشاعر ومنطق الخطيب ورد قوله[3]:

أحـــسنتْ وصـــف مـــساعيه حتـــى　　أفحمـــتْ كـــل شـــاعر وخطـــيب

بـــل حـــذوا حـــذوها فـــراحوا يـــر　　يحون من القـول كـل معنـى غريب

(١) الديوان ٦/ ٢٥٠٧.
(٢) نفسه ١/ ٨١.
(٣) الديوان ١/ ١٤٣.

وعند خصوصية تميز الشاعر بقافيته- أى قصيدته- ومنطلق إبداعه يتكشف حماسه لفنه بدءًا من حواره حول حرب القوافى التى مال إلى تصوير جانب منها عبر قوله:

أتدعـــونا إلى حــــرب القوافـــى لتحــربنا الــسلامة يــا حــريب؟

ألم تـــر بذلـــنا المعـــروف قـــدمًا مخافــة أن يقــوم بــنا خطــيب[1]

وهو ما يمتد عنده تارة أخرى إلى تصوير صراع الأنواع الأدبية بين شعر وكتابة، على نحو ما يحكيه كذلك قوله[2]:

معطـى لـسان فـم، معطـى لـسان يـد إن أجمـلا فـصلا أو فـسرا شـرحا

لـــو أن عبدالحمـــيد الـــيوم شـــاهدهُ لطــال بــين يديــه مذعــنًا وســحا

ضــربتُ شــعرى عــن الكُــتاب قاطــبة صــفحًا إلــيه ومثلــى نحــوه جــنحا

ويرتبط بالمصطلح عنده ما درج عليه من تصوير موقفه من عالم الحوار النقدى الذى ترددت فيه مفردات النقاد بكثافة مقصودة، وترددت أصداؤه أيضًا ضمن معرض أحكامهم على الشعراء، وبات على الناقد أن يواكب حركة الشاعر وأن يلاحقه بمصطلحاته، وكأن الشاعر شاء أن يشاركه هذا الزحام الاصطلاحى حول مطالب الفكر والكلفة، والتأليف والتلفيق، ومقومات الصنعة على المستوى الذى حكته رؤية الشاعر فى مثل قوله[3]:

ومـــن مـــساع لـــك ألفـــتُها لا مــن مــساعى الــناس لفقــتُها

تعاورتهــــا فكــــر جمّـــــتها أرضـــيتها فـــيك وأزحفـــتها

(١) نفسه ١/ ١٧٦.

(٢) نفسه ٢/ ٥٠٦.

(٣) الديوان ١/ ٣٦٢.

وأنــــت لا تـــبخس ذا كلفـــة لا بــل تـــرى أن الغنـــى رفــتها

ومعها يتردد لديه مطالب الإطالة، أو الإطناب، أو الإيجاز، أو الإسهاب، أو البلاغة فى مثل قوله[1]:

حـــقّ الخلـــيفة أن أطـــيل مديحـــهُ لكننـــى أوجـــزت لـمـــا أطنـــبا

طالــتْ يــداه علــى لــسانى فانــتهت تلــك الــبلاغُة فانتهــيتُ وأســـهبا

ومع تراكم المصطلح، ومع كثرة استخدامه لدى ابن الرومى ظل الشاعر مشدودًا- بقيود كثيرة- إلى القديم بقدر ما جذبته صيغ حضارة عصره، فكان قادرًا على مزاوجة واضحة بين ما استوعبه من لغة جيله وبين ما استوحاه من مادة الموروث [2]، وهو ما يذكرنا ـ على الفور ـ بما سبق أن عرضنا له عند أبى نواس، خاصة فى رفضه للطلل تحديدًا، فيقول ابن الرومى فى نفس الإطار[3]:

دع الوقـوف علــى الأطــلال والــدمن وذكــر جيرتــك الغــادين للظعــن

وامــدح فتــى حظــه مــن وفــر ثــروته كحــظ ناظــره فــى وجهــه الحــسن

وإن ظل الخط الفاصل واردًا بين منهجه وبين منهج أبى نواس، خاصة فى استبدال الحوار الخمرى بمشاهد الطلل، فإذا بابن الرومى يضيف إسهامًا جديدًا من واقع خصوصية شعره حين يجد فى مشاهد الطبيعة ملاذه بدلاً من الخمر- أحيانًا- فى مثل قوله[4]:

---

(١) نفسه ١/ ٣٤٤.

(٢) وهذا ما يختلف عما سبق وعرضنا له فى موقفه من ترائية البحترى لارتباطها بالبحترى الذى عده ابن الرومى خصمًا له، ولم يكن العداء ليمتد إلى التراث بشكل مطلق، وإلا ما صدر عنه ابن الرومى بهذا العمق وذلك الإلحاح الذى أكده شعره.

(٣) الديوان ٦/ ٢٥٦٩.

(٤) نفسه ٣/ ٩٥٦.

بروضـــــة عـــــذارء غـــــير عانـــــسهِ

لهـــوتُ عـــن وصـــف الطُّلـــول الدارســـه

حيث تشغله منها صورها المونقة:

فأصــــبحت مـــن كـــل وشـــى لابـــسه

خـــضراء مـــا فـــيها خـــلاةٌ يابـــسه[١]

على أن هذا لا يعنى فى كل الأحوال أنه انصرف عن الخمر، بل -على العكس من ذلك- فقد ظلت له مأربًا يناضل فى سبيل الوصول إليه كضرب من ضروب التعويض النفسى عما أصابه من إحباط واكتئاب على نفس المنهج النواسى الذى أعاد طرحه ابن الرومى فى مثل قوله:

ألا نـــسِّيا نفـــسى حـــديث الـــبلابل بمشمولةٍ صفراءَ من خمر بابل[٢]

وإذا به يقترب كثيرًا من لغة البكاء خاصة حين يقع فى نفس التناقض- أو قريبًا منه- فإذا به لا يبرأ من تصوير البكاء الطللى، بل عرض تفاصيل المقدمات الطللية، وإذا بديار بنى الحساس التى شغل بها حسان[٣] مازالت تتردد لديه أصداؤها[٤]:

إن أصـــل مـــن نـــارى هـــواه وهجـــره مـــا قـــد أحـــال حديـــثه جلاّســـى

---

(١) والحق أنه لم يكن متفردًا فى افتتاحيات مدائحه بمقدمات فى شعر الطبيعة الذى تغنى منه أبو تمام بجانب فى قصيدته المشهورة:

رفت حواشى الدهر فهى تَمَرْمُر وغدا الثرى فى حليه يتكسر

ومعروف مطلع البحترى المشهور:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكًا من الحسن حتى كاد أن يتكلما

(٢) الديوان ٥/ ١٦٠٠.

(٣) نقصد قوله فى الهمزية:

يا ديار من بنى الحسحاس قفر تعفيها الروامس والسماء

(٤) الديوان ٣/ ٩٦٥.

فقـد اصـطلى نـارى هـوى وعقـوبة قبلى "سحيم" فى "ابنة الحسحاس

وكأنه راح يقترب أيضًا –فى نفس المحور– مما رأيناه عند مسلم بن الوليد فى قوله المشهور به:

ومـا نلـتُ مـنها نلائـلاً غـير أننـى بـشَجْو المحـبين الألى سـلفُوا قبلـى

وفى مشاهده الطللية الموجزة نجده يقول[1]:

طـلٌ دمـعُ هُـريق فـى الأطـلال بعـد إقـوائها مـن الحـلال

ومثله جاء قوله الباكى على غرار شعرائه (أى الطلل) القدامى:

أأبكـتك المعاهـدُ والمغانـى كـدأبك قـبلهن مـن الغوانـى[2]

وكأنما راح يستحسن تلوين بعض مطالعه بما يكشف جانبًا من منطق الجدة الذى أخذ به نفسه، فكأنما أراد التجديد فى المطلع– وقد فعل كما رأينا– ولكنها جدة الساخر من الآخرين– على حد تعبيره– فى مثل قوله[3]:

دَع اللـومَ إن اللـوم عـونُ الـنوائب ولا تـتجاوز فـيه حـدَّ المعاتـب

فمـا كـلُّ مـن خـط الـرمال بمخُفـق ولا كل من شدَّ الرحال بكاسب

وهى تقترب من حدة اللغة الهجائية التى يشتد لديه إيقاعها حتى تصل إلى الذروة مائلة فى قوله:

منـىٌ الهجـاءُ ومـنك الـصبر فاصـطبر لـشر منتظـر ياشـر منتظـر[4]

(١) نفسه ٥/ ١٦٠٠.
(٢) نفسه ٦/ ١٣٥٧.
(٣) الديوان ١/ ٢١٣.
(٤) نفسه ٣/ ١١٠٨.

بل ربما اتسعت دائرته الهجائية لتتجاوز حد المستوى الشخصى فتمس الشعراء الآخرين بمنطق جمعى عام قصد إلى تناول جانب منه خلال تصوره لطبقات الناس عنده من واقع رؤيته التى رصد منها جانبًا قوله[1]:

لـيس مـن قـال المـديح ولكِـنْ	مِـن أُنـاس تدعـوهُم الغـوغاءَ
أو مـن المنكـرين والمحقـدين	وإن لم يلقـبوا شـعراءَ
وبرغمـى هـناك تـسمُع أذنـَا	ى ولكـن مَـنْ يـضبطُ الـدهماءَ

أما عن امتداد تلك الدائرة إلى المستوى السياسى فلعل خير ما يمثلها موقفه من المعتز بالله حين جرؤ على هجائه والتشكيك فى خلافته عبر أبياته المشهورة، مما يعد مؤشرًا لعمق الفجوة بينه وبين البحترى وابن المعتز أيضًا، حيث قال فى معترك الهجائية السياسية الصريحة[2]:

دع الخلافـة يـا معتـز مـن كـثب	فلـيس يكـسوك مـنها الله مـا سـلبا
أترتجـى لبـسها مـن بعـد خلعكهـا	هيهات هيهات فات الضرع ما حلبا
تـالله مـا كـان يرضـاك المليـك لهـا	قـبل احـتقابك مـا أصـبحت محتقـبًا
حتـى أذلـك عـنها ثـم أبـدلها :	كفـؤًا رضـيا لـذات الله منتجـبًا
فكـيف يرضـاك بعـد الموبقات لهـا	لا ، كـيف؟ لا كـيف إلا المـين

ولعلها صورة من صور الكراهية التى استقرت فى نفسه تجاه القصر والخلافة ونظرية الحكم، وترددت بعض أصدائها فى موقفه من عبدالله بن المعتز إذا أخذنا بما رواه ابن رشيق من أن لائمًا قد لام ابن الرومى فقال:

لم لا تشبه تشبيه ابن المعتز وأنت أشعر منه؟

---

(١) نفسه ١/ ٩٢.

(٢) الديوان ١/ ٣٣٨.

فقال: أنشدنى من قوله الذى استعجزتنى فى مثله، فأنشده فى صفة الهلال:

فانظــر إلــيه كــزورق مــن فــضة ... قــد أثقلــته حمــولة مــن عنــبر

فصاح ابن الرومى :" واغوثاه بالله لا يكلف الله نفسًا إلا وسعها، ذلك إنما يصف ما عون بيته، لأنه ابن الخلفاء وأنا أى شىء أصف؟ ولكن انظروا إذا وصفت، ما أعرف أين يقع الناس كلهم منى؟ هل قال أحد أملح من قولى من قصيدة فى وصف الرقاقة:

مــا أنــسَ لا أنــسَ خــبازًا مــررتُ بــه ... يدحو الرقاقةَ وشكَ اللمح بالبصر

مــا بــين رؤيــتها فــى كفّــه كُــرةً ... وبــين رؤيــتها قــوراءَ كالقمــر

إلا بمقــدار مــا تــنداحُ دائــرةٌ ... فى صفحة الماء يُرمىَ فيه بالحجر

أما عن رؤيته للوظيفة فلعلها تبدأ لديه من وعيه بمحاولاته كشاعر متكسب يلتقى عنده الطموح بالفشل فى صراع لا يكاد ينتهى فى عالمه، فيصور ارتباط المدح بالشكر والاعتراف على غرار ما طرحه قوله [1]:

شــكرت مديحــى فــيك إذ ســبق الجــزا ... وقلت: لقد سلفتنا المدح والشُكرا

وهو ما يمتد لديه- أيضًا- عبر ما طرحه من تداخل الأنواع بين مدح وهجاء حسب رؤيته الخاصة التى يعكسها قوله فى نمط مشابه [2]:

إذا مــا المــدحُ ســارَ بــلا ثــواب ... مــن الممــدوح فهــو لــه هجــاءُ

ولعله قارب-أحيانًا- أبا تمام فى قوله المشهور [3]:

(١) الديوان ٣/ ١٠٣٣.
(٢) نفسه ١/ ٦٣.
(٣) نفسه ١/ ٦٣.

غـــير أنــــا نـــريغُ بالمـــدح فـــيه رفعـــةً باسمـــه لـــنا وثـــناء[1]

وهو ما كثر تردده لديه سواء فى خواتيم قصائده، أو حتى فى وسطها على نحو قوله[2]:

خـــذها أبـــا العـــباس مـــن متـــنخلٌ يطـــريك مـــنه محـــسنٌ ومـــديم

أو قوله:

خـــذها هديـــة شـــاعر لـــك شـــاكر نطقـت بحكمـك عُجمُـه وفـصاحُه

أهـــدى إلـــيك عقـــيلةً مـــن شـــعره بكـــرًا يقـــل بمـــثلها إسماحُـــهُ

وهو ما كشفته أيضًا رؤيته الصريحة لوظيفة الشعر فى شكل عام وصياغات مطلقة[3]:

أرى الـشعر يُحيـى المجـد والـبأس والـندى تُبقـــيه أرواحُ لـــــه عطـــــراتُ

ومـــا المجـــد لـــولا الـــشعرُ إلا معاهـــد ومـــا الـــناس إلا أعظُـــمٌ نخـــراتُ

وهو ما لا يكاد ينفصل عن مفهومه لدقة الصنعة التى عمد إلى تصويرها موزعة بين فهمه للشعر وبين فخره بوظائفه لديه:

وقـد صـغتُ مـا التيجان أشـباهُ بعـضه وقـد حُكـتُ مـا أشـباهُه الحـبراتُ

وهو ما يرتبط بشكل وثيق لديه بالمنطقة الجامعة بين الوظيفة والأداة فى مثل قوله:

---

(١) ووجه التقارب بينهما يحكيه منطق أبى تمام فى تصويره الخاص لوظيفة المدح فى قوله المشهور:
ولولا خلالٌ سنها الشعر ما درى بناةُ العلا من أين تؤْتى المكارم
(٢) الديوان ٦/ ١١٨٦.
(٣) الديوان ١/ ٣٩١.

إن أكُـــن أجـــدتُ نحـــت قـــريضٍ فـــيكمُ جـــادَ ذلـــك المـــنحُوتُ
لى نظـــمُ الثـــناء فـــيكم ولكـــن لكـــمُ الـــدر مـــنه والـــياقوت
مـــن معانـــيكم نظمـــت مديحـــى ومعانـــى الـــنعوت ثـــم الـــنعوت
هـــل مـــلاك الـــنعوت إلا المعانـــى أو قـــوام الأبـــيات إلا البـــيوت؟

وكأنها الصنعة التى مازالت مرصودة لديه فكانت قرينة الاجتهاد ووليدة الكد الذهنى الذى يرشحه مثل قوله:

وهبنـــى لم أبلـــغ مـــن المـــدح مـــبلغا رضـــيا ألم أكـــدح لـــذلك مكـــدحا
بلـــى، واجـــتهاد المـــرء يـــوجبُ حقـــه وإن أخطـــأ القـــصد الـــذى نحـــوه نحـــا

وهو ما كان يدعوه مرارًا إلى تصوير إجهاد النفس حين يصورها موزعة بين الرجز والقصيد، وإن كان القصيد أوقع وأصعب فهو أَوْلى بنظمه[1]:

ولـــولا مـــساعيكم وجـــودُ أكفكـــم إذا مـــا أجـــادوا أو أجـــادوا وأكـــسدوا
كـــرمتم فجـــاش المعجمـــون بمـــدحكم إذا رجـــزوا فـــيكم أثبـــتم فقـــصدوا

وإلى هذا المدى ظلت الصنعة لديه معلقة بتعدد الوظائف، وصادرة عنها، ودالة عليها على غرار ما انتهت إليه- أيضًا- فى قوله:

ولـــستُ بـــراضٍ أن آراه مطـــوقًا مـــن العـــرف طـــوقًا أو آراه موشـــحا
لأبهـــج ذا ودّ وأكـــبت حاســـدا مـــسودًا بمـــا تـــسدى وأهـــدى مترحـــا
وأدفـــع لـــؤمًا طالمـــا قـــد دفعـــته بجهـــدى فأمـــسى عن حراك مزحزحا

ومع كثرة شواهده التى استوقفتنا، ومع نظائر لها كثيرة عبر ديوانه يكشف ابن

(١) الديوان ٢/ ٦٠٢.

الرومى عن موقعه من الفهم الواعى بالتنظير النقدى لإبداعه، فلم يكن –فى هذا الصدد– بأقل من كبار أعلام عصره وسابقيه ممن شغلهم مثل هذا التنظير، وما طرحوه منه فى منظوماتهم وعبر كثافة مصطلحاتهم.

مقاييس الرؤية عند ابن المعتز

(١)

وكما سجل البحترى نظريته فى الشعر، سجلها ابن المعتز أيضًا فى قصائده، وإن كثرت مصادره التى ترصد موقفه وتسجل أبعاده، حيث ترك كثيرًا من نظراته النقدية فى سطور كتبه التى ألفها، واهتم فيها بجوانب متميزة برزت فى حقول الدراسة الأدبية . فقد عُنى بما عُنى به مثقفو عصره من ألوان الثقافة، وكان الشعر أعظم ما عُنى به من بينها، وقد سمعه كثيرًا منذ نعومة أظفاره فى بيت الخلافة، وكثيرًا ما سمع شعر البحترى، وأصدر أحكامه على شعر أبى تمام، وما كان يتهيأ له شىء من ذلك، إلاَّ من منطلق الكشف عن قدرة خاصة على التذوق والحفظ والرواية والإنشاد والنظم، ولذلك أجاد ابن المعتز حين صار شاعرًا وناقدًا تشغله طبيعة الشعر بدءا من قوله :

إنَّ ذا الشعر فيه ضيقُ نطاق ... ليس مثل الكلام من شاءَ قالا

وهو فيه يقترب كثيرًا من رؤية البحترى لنفس الموقف[1]، حيث يجعل للشعر ماهية خاصة وطبيعة نوعية تختلف- فى جوهرها – عن غيره من فنون القول، حيث

(١) خصوصًا إذا أضفنا هنا خصوصية ما تهيأ له من مصادر الفكر على يد أستاذه أحمد بن سعيد الدمشقى النحوى وغيره ، وهو المنطق الذى تربى عليه أبناء الخلفاء مما عمق ثقافتهم ابتداء من مفتتح العصر منذ تلقى المهدى تعليمه على يد المفضل الضبى، حيث جمع المفضليات لتعليم ابن الخليفة ، ولا تخفى – بالطبع – القيمة اللغوية والأدبية للمفضليات باعتبارها واحدة من كبرى مصادر الشعر الجاهلى .

يلتقى فيه الطبع والصنعة، فلم يكن الشعر عنده "ترفًا أو هواية"[1]، بل كان صناعة وخلقًا فنيًا يؤمن صاحبه بضرورة الكد والروية، وكأنه كان يؤمن بتلاقى القوى اللازمة من "حافظة ومائزة وصانعة"[2].

ومن الطبيعى أن يتحدد موقف ابن المعتز من قضية الفن الشعرى، خصوصًا أنه أراد لنفسه ألاَّ يقع فيما وقع فيه السابقون، وأن يتحرز مما قد يطعن عليه، فانحنى على الشعر يصنعه وينضجه ويحسنه، فيأتى بما يتحرز منه خفيًا لطيفًا دقيقًا"[3].

والصحيح فى هذا أنه وقف من طبيعة الشعر على ما وقف عليه كثير من النقاد الذين أجمعوا على الاعتراف بصعوبة قول الشعر، حتى قال الأصمعى فى هذا الصدد : "فرسان الشعر أقل من فرسان الحرب [4] وقال ابن رشيق "عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر، وأن الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل، أهول ما يكون على العالم، وأتعب أصحابه قلبًا من عرفه حق معرفته"[5].

وكان ابن المعتز لا يعتد كثيرًا بعامل الكم فى تقويم الجودة الفنية، فهو القائل فى يزيد بن محمد المهلبى : كان أبوخالد هذا من فحولة المحدثين ومجيديهم وشعره قليل جدًا [6] وقد آثر أن يجارى عصره فى الاهتمام بالشعراء المحدثين وشعرهم، ولكنه لم يكن يقصد من وراء ذلك " تحطيم المأثور وإقامة الجديد " [7] بقدر ما جاهد نفسه دائمًا حتى لا يطغى الجديد على أصالة المأثور ـ خصوصًا ـ وهو ما حققه، حين حاول أن يقيم نوعًا من المصالحة الهادئة والمزاوجة الهادفة بينهما.

---

(١) د. محمد عبدالعزيز الكفراوى ، تاريخ الشعر العربى ٢٠/ ٢٨.

(٢) منهاج البلغاء ٤٠ – ٤٢.

(٣) عبدالعزيز سيد الأهل. ابن المعتز : علمه وأدبه ١٦٢.

(٤) إعجاز القرآن ٢٠٣.

(٥) العمدة ١/ ١١٧.

(٦) طبقات الشعراء ، لابن المعتز ٣١١.

(٧) د. أحمد كمال زكى. ابن المعتز العباسى ٢٦٨.

وهكذا آمن ابن المعتز بضرورة تجلى قدرات الشاعر فى حقل الإبداع الأدبى، إلى جانب الموروث والإلهام الفردى، ولم يقف عند شياطين "وادى عبقر" حين رأى الشعر نتيجة إعداد سابق وتهيؤ أصيل، فقد وجد هذا الإلهام عند تربة صالحة ينمو فيها فى مرحلة " الإفراخ أو التكوين "، وهذه التربة ليست سوى قراءات الشعر الكثيرة، وتأملاته المختزنة فى الذاكرة التى يشبهها هنرى جيمس "بالبئر العميقة للذاكرة اللاشعورية " [1] وهو فى إيمانه بأن الشاعر يمكن أن يضيف ويبتكر ربما خرج من دائرة الذين يؤمنون بأن المعانى فى عصره باتت مستنفذة محددة، وأنه لا سبيل إلى الابتكار والتجديد فيها، فقد تخطى فى كثير من معانيه الحدود المأثورة للمعانى وكانت صوره الشعرية – فى كثير من جوانبها- مرسخة لهذا المفهوم ومؤكدة لدلالاته.

وهكذا هيأت لابن المعتز نشأته الأرستقراطية أن يكون علمًا بارزًا بين الشعراء والنقاد والمصنفين . كاشفًا من وراء هذا كله عن ثقافة تعددت جوانبها وتنوعت مصادرها، إلى جانب أصداء بارزة للحياة الحضارية على فكره ووجدانه وإبداعه، مما يرشح أن نتوقع له رؤية نقدية واضحة المعالم والحدود، راسخة الجوانب والقسمات.

وكما حدد موقفه من ماهية الشعر فقد سجل رؤيته لمعالجة الأداة بما يتسق ومنطق الإيجاز وعدم الإطالة فى شعره حيث يقول:

ولــــرُبَّ معنـــى حكمـــةٍ أفـــرغته   فـى قالـب مـن لفظـةٍ أوجـزتها[2]

كما يقول:

سـيُثنى علـيه مـن محاسـن قـصره   مدائح ليست من كلام ولا شعر[3]

---

(١) نقلاً عن : د. محمد مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات فى النقد العربى ٢٥٢.

(٢) ديوان ابن المعتز ص ٤١٥.

(٣) الديوان ص ٤٣٥.

ويقول أيضًا :

فـتم فمـا فـى الحـسن شـىء يـزيده لـسانٌ ولا قلـبٌ يقـول ولا فكـرُ[1]

ومع ذكر الأداة يرد عنده المعنى، والحكمة، والقالب، واللفظ، والإيجاز، والكلام والشعر، واللسان والقلب، والقول، والفكر، وكلها من الألفاظ المهمة التى دارت حولها القضايا النقدية وكثر ترددها فيها، وردها الشاعر الناقد نفسه فى كتبه ومصنفاته النقدية، وهو لم يغفل – فى هذا الزحام النقدى – وظيفة المدح كما رآها من منظوره الخاص، وإن كان قليل الكلام فيها، فهو غير مكتسب- كما رأينا- ولكنه يجعل من وظيفة المدحة التذكرة بالصفات كما فى قوله:

ويـــدٍ بـــوجهٍ مُطلـــق شـــيعتها كـبرت علـى عافيك واستـصغرتها

فنـــسيتها وأعـــدتها فنـــسيتها حتى مُـدحت بذكـرها فذكـرتها[2]

وهكذا أورد فى شعره ما يرتبط بوضوح مذهبه فى الفن، ويكشف عن جوانب من نظريته فى مستويات الصنعة الشعرية التى مال إليها، بعيدًا عن اللفظ الغريب أو المصدود عنه، وقد دعا إلى ذلك مرارًا، وإن كان قد آثر أن يميل الشاعر عامة – كما مال هو نفسه – إلى البديع بلا تكلف أو إسراف، وقد وقف على عمود الشعر، فأتى بالصورة التشبيهية، ووقف عندها كثيرًا، وكثر ورودها فى شعره، وازدحم بها ديوانه، قصائده ومقطعاتها مما يعكس شغفه الشديد بها، وحرصه الدائب على توظيفها فنيًا فى بنية قصيدته.

كما وقف على منهج القصيدة، فرآها وقد اكتمل لها شكلها، وثبت هيكلها نهائيًا، فآثر إلا أن يسير على النمط التقليدى مع مرونة واضحة فى اختيار الموضوع.

وقد اقترب الشاعر من معانى سابقيه كثيرًا أيضًا دون أن يسقط هذا شيئًا من تجاربه، فكثيرًا ما انطلق يحاول الابتكار والتجديد والإبداع، وإن آثر أن يستمر فى

---

(١) نفسه ص ٤٣٥.

(٢) د. محمد نجيب البهبيتى، تاريخ الشعر العربى حتى القرن الثالث الهجرى ٥١٢.

التأويل لذلك النوع من التجديد الذى يبعد به عن شبهة اقتلاع الجذور، فهو ليس إنباتًا جديدًا فى أرض غريبة، بل كان إعادة تشكيل الماضى بمنطق نقادنا المعاصرين[1].

وهو لم يعش فى دائرة الجمود أو الظل والركود فيظل أسيرًا لتلك القوالب الشعرية القديمة، بقدر ما تعدَّى هذا وتخطاه حين قدَّم الصورة الجديدة جيدة جامعة فى طياتها بين الأصالة والابتكار، وبهذا كان قريبًا من فن البحترى وموقفه النقدى من قضية الألفاظ والمعنى، إذ أنه "لم يتعمق الثقافة والفلسفة كما تعمقها أبو تمام"[2]، ومن ثم كان أقرب إلى الانتصار للبحترى ومدرسته الفنية بالدرجة الأولى.

وهو إن كان قد وضع أسس علم البديع وحاول أن يؤرخ له، إلاَّ أنه اقتصد فى استخدامه من خلال منهج يبعد به ـ كثيرًا ـ عن التعقيد والإسراف، وهو ما كرهه فيه حين قال فى كتابه "البديع" : أحسن الشعر ما لا يحجبه عن القلب شىء"[3]، وكأنه كان يرى من الخير ألا يفسد المرء الشعر بعلمه، إذ الإحساس هو "المعول عليه فى الشعر، ومن ثم لا تعقيد بالضرورة، لأنه ليس أقدر على المخاطبة والإفهام من الإحساس"[4].

وكأن الموقف النقدى للشاعر هنا إنما يشى بصدوره فى شعره عن مصدر مشابه لمصدر البحترى، والسير به فى اتجاه مقارب لمسلكه فى معالجة الأداة، مع فهم مغاير للوظيفة وطبيعة العمل الشعرى، فكلاهما فلم يبعد عما انتهى إليه القاضى الجرجانى- بعد ذلك- حين تحدث عن الطبع والتكلف فى الشعر، وعن المطبوع والمتكلف من الشعراء حين قال:"الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة قوية لكل واحد من أسبابه"[5]، وهو يؤمن بما يسميه الموهبة الشعرية، ولكنها تحتاج إلى الرواية التى لابد منها

---

(١) د. مصطفى ناصف ، قراءة ثانية لشعرنا القديم ٤٢.
(٢) د. شوقى ضيف، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ، ٢٦٤- ٢٦٥.
(٣) ص ٣٨.
(٤) د. أحمد كمال زكى. ابن المعتز ٢٦١.
(٥) الوساطة ١٥.

للمحدث خصوصًا، إذ أن المطبوع الذكى "لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ولا طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ"[1].

ويراه الصولى من المنظور ذاته شاعرًا مُفلقًا حسن الطبع، واسع الفكر، كثير الحفظ والعلم، يحسن فى النظم والنثر، من شعراء بنى هاشم المتقدمين وعلمائهم، وممن نشأ فى الرواية والسماع. يكثر فى مجلسه حدثنا وأخبرنا"[2].

وكثيرًا ما اقترن اسمه بالبحترى عند بعض النقاد، إذ يراه ابن رشيق فى طبقة تالية، حيث يقول :"وليس فى المولدين أشهر اسمًا من أبى نواس ثم حبيب والبحترى، ويتبعهما فى الاشتهار ابن الرومى وابن المعتز، ثم صار كالحسن فى المولدين وامرئ القيس فى القدماء"[3] ويأتى هذا التشابه من طبع كل من الشاعرين، يقول المسعودى عن ابن المعتز (أيضًا): كان أديبًا بليغًا شاعرًا مطبوعًا مجودًا مقتدرًا على الشعر، قريب المأخذ، سهل اللفظ، جيد القريحة، حسن الاختراع للمعانى"[4].

ودقيقٌ ذلك القول الذى ورد فى دائرة المعارف الإسلامية فى التعريف بابن المعتز شاعرًا من أهم شعراء البيت العباسى " جمع إلى موهبته الطبيعية وابتكاره الذى كان من الطراز الأول لعلم الصحيح والذوق السليم، فلم يقلد شعراء العرب الأقدمين، وإن كان يعادلهم فى حسن طريقة انتقاء ألفاظه[5] وهو قول يستحق التأمل حيث يرصد ما بقى له من تكوينه الخاص الذى جمع فيه بين كونه شاعرًا وعالمًا أديبًا، وهو يقدم لنا شيئًا من "مذاقه الخاص ولونه المتجانس الذى يجعلنا نرى بوضوح وحدة الصنيع الأدبى الكبير، وهذا فى الواقع نتيجة وحدة الشخصية التى

---

(١) الوساطة ١٦.
(٢) الأوراق – قسم أشعار أولاد الخلفاء ١٠٧.
(٣) العمدة ١/ ٨٢.
(٤) مروج الذهب٤/ ٢٢٣.
(٥) ١/ ٢٧٩- ٢٨٠.

تنعكس باستمرار من خلال شعرها وفكرها، فإذا فرض عليها شيء- تحت أي من الظروف- لم يكن ثمة ما يغير من الخطوط العريضة للجوهر الأصيل"[1].

لقد اجتمع فى شخصيته أكثر من محور، فانتهى به الأمر إلى أن يصوغ نظريته فى الشعر فى أكثر من موقف عبر أبيات قصائده، لأنه "علم من أعلام الأدب والنقد والبيان، شاعر ممتاز يخلفُ أبا تمام والبحترى وابن الرومى على عرش القريض"[2].

ولعل قضية السهولة -بهذا الشكل- تفصل فى قرب مذهبه من مذهب البحترى وبعده عن أبى تمام، وهو أمر أشار إليه "الصولى" من طرف خفى حين سجل رؤية كل من ابن المعتزو البحترى حيث يقول:

والـــشعر لمـــحٌ تكفـــى إشـــارُته ولـيس بالهـــذر طـولت خُطـبُه

ليقول معقبًا : بل يرحم الله ابن المعتز إذ قال:

إن ذا الـــشعر فـــيه ضـــيقٌ نطـــاق لـيس مـثلَ الكـلام مـن شـاءَ قـالا

يكتفـــى فـــيه بالخفـــىٌ مـــن الوحـــى ويحـــتالُ قائلـــوُه احتـــيالا[3]

لذلك يحسن أن نتأمل أبعاد المفارقة فى موقف ابن المعتز بين كل من الشاعرين: أبى تمام والبحترى، إذ أن هذا يدخل فى دائرة تحديد مفهومه للشعر، وكيف تصوره، ومن أجل هذا التصور شجع هذا وهاجم ذاك. فهو يقول فى شعر البحترى "أنه لا يكاد يغلظ لفظه، وإنما لفظه كالعسل حلاوة"[4].

ويبدو أن أكبر شاعر محدث كان يعجب به ابن المعتز ـ على الإطلاق ـ هو البحترى، فقد روى عنه أنه قال: مما حبب إلى الشعر أنى سمعت البحترى ينشد

(١) د. أحمد زكى. ابن المعتز العباسى ٢٥٨.

(٢) د. محمد عبدالمنعم خفاجى، ابن المعتز العباسى وتراثه فى الأدب والنقد والبيان ص ٤٨.

(٣) انظر المختار من شعر بشار ٢٤.

(٤) طبقات الشعراء لابن المعتز ٢٨٦.

الماضى (يريد أباه المعتز) شعرًا تشوقه الناس واستحسنوه ووصفوه، تصرف فيه بغزل ووصف ومدح وشكر وعدد أصناف ما أخذ، وطلب خاتم ياقوت وهو عندى أحسن شعره وهو:

بودى لو يهوى العذولُ ويعشقُ...[1]

ولذلك يبدو تأثره به حتى فى صياغته الحكمية حيث يقول ابن المعتز:

وحــــلاوةُ الدنـــــيا لجاهلـــــها ومــــرارة الدنـــيا لمـــن عقـــلا

قريبًا من قول البحترى :

أرى الحلــم بُؤسًــا للمعيــشة للفتــى ولا عـيش إلا مـا حباك بـه الجهـلُ

وقد رأينا دقة الصلة بينهما فى تلك القصيدة التى أنشدها فيه البحترى ومطلعها :

يـا أخـا الفـضل والـندى يـا أبـا العباس أنـــت زيـــن الكهـــول والـــشُّبَّان

وبسبب من تلك الصلة كان ورود الاتفاق بينه وبين البحترى فى كثير من الآراء النقدية التى حددت موقفه من شعر البحترى على نفس النحو تقريبًا[2]، إذ نرى الآمدى يشخص مدرسة البحترى حين قال:" فإن كنت أدامك الله ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وكثرة الماء والرونق فالبحترى أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعانى الغامضة التى تُستخرج بالغوص وراء الفكرة ولا تلوى على ما سوى ذلك فأبو تمام أشعر عندك لا محالة[3].

فهو شاعر ينتمى – بهذا المعيار – إلى مدرسة الأسلوب المونق والديباجة المشرقة،

---

(١) أخبار البحترى ١٠٨.

(٢) نستأذن القارئ هنا فى عودة مفصلة إلى مدرسة كل من أبى تمام والبحترى حتى تتكشف حقيقة موقف ابن المعتز من كل منهما على حدة.

(٣) الموازنة ١/ ٦.

وهو يعد بذلك صاحب مدرسة تختلف عن مدرسة أستاذه فى طرق المعالجة الفنية للفظ والمعنى، والتمسك بروح الشعر القديم، وإعمال الفكر والخيال فيه، مما يجعل من البحترى الشاعر الذى (أعاد إلى القصيدة العربية وجهها القديم الوقور)[(١)].

وهو لم يكن ليتزعم مدرسته عن ضحالة فنية إذ احتل مكانة مرموقة من خلال ثقافته الشعرية، حيث استطاع- أى البحترى- أن يضع "ديوانه الحماسة"، ويقول ابن النديم إن له كتابًا ثانيًا فى "معانى الشعر"، غير أن هذا الكتاب سقط من يد الزمن. وعلى أية حال فإن كتاب الحماسة "كان فى تصور انكبابه على الشعر القديم"[(٢)]. وقد استغل الرواة علاقته بأبى تمام حتى يتخذوا موقفًا منه يحدد الفيصل بين مدرسته ومدرسة أستاذه، ولكن أقواله جاءت على استحياء ربما وفاء لأستاذه، خصوصًا أنه اعترف بتلمذته عليه، قال صاحب الموشح: "أخبرنى محمد بن يحيى قال: كنا يومًا عند أبى على الحسين بن فهم فجرى ذكر أبى تمام، فسأله رجل أيهما أشعر أبوتمام أو البحترى؟ فقال: سمعت بعض العلماء بالشعر- ولم يسمه- سئل عن هذا فقال: كيف يقاس البحترى بأبى تمام وهو به، وكلامه منه، وليس أبو تمام بالبحترى ولا يلتفت إليه[(٣)] وقال أيضًا: أخبرنى الصولى قال: حدثنى الحسين بن إسحاق: قلت للبحترى: الناس يزعمون أنك أشعر من أبى تمام، فقال والله ما ينفعنى هذا القول ولا يضر أبا تمام، والله ما أكلت الخبز إلا به، ولوددت أن الأمر كما قالوه، ولكنى والله تابع له لائذ به، نسيمى يركد عند هوائه، وأرضى تنخفض عند سمائه[(٤)].

قال الصولى: وهذا من فضل البحترى أن يعرف الحق، ويقر به، ويذعن له، وإنى لأراه يتبع أبا تمام فى معانيه حتى يستعيد مع ذلك بعض لفظه فلا يقع إلا دونه،

---

(١) د. مصطفى الشكعة. الشعر والشعراء فى العصر العباسى ٢٨٥.
(٢) د. شوقى ضيف: العصر العباسى الثانى ٢٨٥.
(٣) الموشح ٥٠٧.
(٤) الموشح ٥٠٨.

ويعود فى بعضها طبعه تكلفًا، وسهله صعبًا، من ذلك قول أبى تمام:

يستنزل الأمل البعيدَ ببشره ... بُشرى المخيلة بالربيع المغدق

وكذا السحائب قلَّ ما تدعو إلى ... معروفها الرواد ما لم تبرق

فقال البحترى:

كانت بشاشتك الأولى التى ابتدأت ... بالبشر ثم اقتبلنا بعدها النعما

كالمُزْنة استوبقت أُولى مخيلتها ... ثم استهلت بغُزر تابع الدِّيما

فسبحان من حول تكلف أبى تمام إلى طبع البحترى، وطبع البحترى إلى تكلف أبى تمام. وفى رواية أخرى: قال أبوالحسن أحمد بن يحيى المنجم: حدثنى أبوالغوث يحيى بن البحترى قال: سألت أبى عن دعبل فقال: يدخل يده فى كل الجراب ولا يخرج شيئًا. قال: قلت: فأبو تمام؟ قال: مفلق، إلا أنه ما مات حتى أصفى من الشعر"[1]. وعلى أية حال فإن أخذ البحترى عن أبى تمام ليس بدعة فى عالم الفن الشعرى، خصوصًا إذا أخذنا فى الاعتبار ما قاله حازم:" وأنت لا تجد شاعرًا مجيدًا مهمًا إلا وقد لزم شاعرًا آخر لمدة طويلة، وتعلم منه قوانين النظم واستفاد منه الدربة فى أنحاء التصاريف البلاغية، فقد كان كُثَيِّر كثير الأخذ عن جميل، وأخذ جميل عن هدبة بن الخشرم، وأخذه هدبة عن بشر بن أبى خازم، وكان الحطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير، وأخذ زهير عن مدرسة أوس بن حجر، وكذلك جميع الشعراء العرب المجيدين المشهورين، فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلم الطويل فما ظنك بأهل هذا الزمان، بل أية نسبة بين الفريقين فى ذلك"[2].

وقد مر بنا من قبل كيف تتلمذ البحترى على أبى تمام منذ لقنه الأخير درسًا فى

---

(١) الموشح ٤٩٣.

(٢) منهاج البلغاء ٢٧٠.

صناعة الشعر ومنهج التكسب به، وكان البحترى يلتزم نصائحه التزامًا أمينًا، ولا شك أنه فى أخذه عنه كان يدرك أنه سيهاجم، ولكنه لم يأبه بمؤاخذة النقد اقتداء منه بنصائح أستاذه، فكان البحترى بذلك "مثالاً نبيلاً فى الولاء لأستاذه وكان يحتذى مسيرته فى فنه، وإن اختلف معه فى ديباجة الشعر وصوغه"[١].

وقد فتحت مسألة التلمذة هذه أمام النقاد آفاقًا رحبة للبحث عما أخذه البحترى من أبى تمام، نرى ذلك فى الموازنة على سبيل التفصيل، وربما الاستقصاء، ونراه على سبيل الإجمال فى الموشح الذى سجل سرقات البحترى من أبى تمام فرآها "تصل إلى نحو خمسمائة بيت هى فقط ما قصر فيه البحترى عن مدى أبى تمام، أو شاركه فى عيبه"[٢].

ويهمنا هنا موقف البحترى نفسه وموقف ابن المعتز أكثر من موقف النقاد، إذ يكشف موقفه -أى ابن المعتز- من أبى تمام عن حقيقة موقفه الفنى منه، ولكنا نحس أنه يكاد يعترف باختلاف منهجه عن المسلك الفنى الذى سلكه أستاذه، وهو لا ينكره حقه، ولا يغمطه مكانته، بل يعترف بفضله وفاء يجعله يعترف بشاعرية أبى تمام ويقر بعجزه عن اللحاق به، وهو الأمر الذى نجده مكررًا بعد ذلك فى اعتراف اللاحقين بسبق البحترى وعجزهم عن بلوغ شأوه، فقد سجل ابن سناء الملك رأيه فى البحترى واعترافه بالعجز عن مجاراته، أو بلوغ مقدرته، وذلك فى قوله: ورأى المملوك أبا عباده قد قال:

ويا عذلى فى عبرة قد سفحتها	لبينٍ وأخرى قبلها للتجنُّب
تحاول منى شيمة غير شيمتى	وتطلب منى مذهبًا غير مذهبى

وقال:

---

(١) د. مصطفى الشكعة، مناهج التأليف عند العلماء العرب ٤٩٦.
(٢) الموشح ٥٢٤.

ومـــا زارنـــى إلا ولهـــتُ صـــبابة   إلـيه وإلا قُلـتُ: أهـلاً ومـرحبا

وقد علم المملوك أن هذه طريقة لا تسلك، وعقيلة لا تملك، وغاية لا تدرك"(١) فمثل هذه الروايات تقف بالشعر عند حد المجاملة وإن اختلف الموقف، أعنى موقف البحترى من أستاذه عن موقف ابن سناء الملك من البحترى، وهو أمر يهمنا بعد ذلك فى موقف ابن المعتز من أبى تمام، وهو ليس تلميذًا له، ولم يكن مضطرًا إلى مجاملته أو التعمية فى إبداء رأيه فيه. ويظل موقف ابن المعتز فى مثل هذه الأحكام مختلفًا فى جوهره ودوافعه عن الموقف السابق الذى سجلناه للبحترى مع أستاذه، أو لابن سناء فى عصر من عصور " الانحدار الأدبى" التى تعجز بالطبع عن مجاراة واحد من فحول عصر الازدهار الفنى، ويبقى ابن المعتز فى مسار بيئته الثقافية الراقية ليحكم على أبى تمام، وقد يهاجمه أحيانًا ليبين من خلال ذلك طبيعة المسلك الفنى الذى ارتضاه لنفسه. وقبل الخوض فى هذا الموقف على تفصيله نراه يقع أحيانًا فى موقف المفاضلة بين الشاعرين فنجده مرة يفضل البحترى على أبى تمام(٢)، ومرة يفضل أبا تمام على البحترى ويتهم البحترى بسرقة أشعار أبى تمام(٣).

ولعل هذا الموقف هو ما دفع البعض إلى وضعه فى طبقة جمعت بين مذهبى أبى تمام والبحترى فى الشعر، فهى طبقة تتعمق المعانى والأفكار الحديثة كما كان يصنع أبوتمام وابن الرومى، وهى تحافظ على عذوبة الأسلوب وجماله وتوشيته بآثار الصنعة والترف وألوان البديع كما كان يفعل البحترى ونظراؤه، وابن المعتز زعيم هذه الطبقة، وقد دفعت مكانته فى الشعر النقاد- أو كثيرين منهم- إلى أن يضعوه مع أبى تمام والبحترى وابن الرومى فى طبقة واحدة. "وفى الحق أن فنه فى الشعر فن رائع يصعد إلى مكانة كبيرة بين الشعراء الموهوبين، ويرتفع به عن طبقته إلى طبقة

---

(١) د. عبدالعزيز الأهوانى، ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار فى الشعر ٣٢.

(٢) انظر أخبار البحترى ٦٧، ٧٢- ٧٣.

(٣) طبقات الشعراء ٢٨٦.

أبى تمام وصاحبيه"[1]، وعلى أية حال فإن موقف ابن المعتز وتشخيص مدرسته أمر يحتاج إلى نقاش طويل، وهو يرتبط بكل ظروفه منذ نشأ شابًا يحاول أن يعرف أين يضع قدميه، فهو مثلاً يكره ابن الرومى لأنه هجا أباه بشعره، فكان يسبه ويصفه بالشعوبية، بينما يتجه "بهواه إلى البحترى الذى اعتبره ذات يوم شاعر أبيه الأثير، وأقام حكمه هذا على مبررات فنية كانت تعجب أساتذته"[2].

وكان من نتيجة ميله إلى البحترى أن سلك مسلكه فى أحايين كثيرة "كان أبو تمام متكلفًا للبديع، وكان البحترى وابن المعتز يجريان مع الطبع، وكان مسلم ينهج منهجًا وسطًا[3].

ويبدو أن ثمة حملة اشتدت عليه عند الكثيرين فى عصره، مما جعل أبا الفرج يتصدى لهم قائلاً: "إن كان فيه رقة الملوكية وغزل الظرفاء فإن فيه أشياء كثيرة تجرى فى أسلوب المجيدين، ولا تقصر عن مدى السابقين[4]...

وقد استطاع الشاعر الناقد أن يشق طريقه الفنى جريئًا حرًا ينتقل فى أحكامه بين هذا وذاك مختارًا ما هو مقتنع به، وهو يرى كل شعر الطائى مليحًا، وأن أكثر ما له جيد، ولا يخلو له شعر من المعانى اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة، وأبو عبادة البحترى لا يجاريه من جهة معانيه، وإن جاءت بعض المعانى الغزيرة فى شعر البحترى، فهو قد أخذها من أبى تمام وسرقها منه[5]، كما يحدد ابن المعتز ما يقع فى شعر أبى تمام من هنات، فيرى أنها تأتى من جهة ألفاظه التى تستغلق فى بعض الأحيان، وهو الأمر الذى نستعرضه معه من خلال رسالته المشهورة فى مساوئ أبى تمام ومحاسنه، وقد أراد ابن المعتز برسالته هذه أن يظهر معارضته الشديدة لمن

---

(١) د. محمد عبدالمنعم خفاجى، ابن المعتز ٣٠٩.

(٢) د. أحمد زكى، ابن المعتز ٢٣.

(٣) أحمد الشايب، الأسلوب ١٧٠.

(٤) الأغانى ١٠/ ٢٧٤.

(٥) طبقات الشعراء ٢٨٤/ ٢٨٦.

يسرفون فى التجديد واستخدام البديع ببيان أن أبا تمام- مثلهم الأعلى- أخطأه التوفيق فى كثير من الأحيان لتتبعه هذه الفنون وتكلفه الشديد فيها حتى أنه ليستكره الألفاظ، وحتى ليجرى فيها غير قليل من الالتواء والتعقيد[1].

وهو قول تسقط معه مظنة أن يقتدى به ابن المعتز أو أن يتخذه إمامًا فى مسلكه الفنى، كما رأى ذلك البعض "نعم أنه مسبوق بالتجديد منذ أصبح للمحدثين شعر غير شعر القدماء، ومنذ شيخ المحدثين والمجددين بشار، ولكنه جرى فى صياغة الشعر كما جرى أبو تمام فبعدا به معًا عن الصياغة التى جرى عليها الشعراء السابقون"[2].

---

(١) د. شوقى ضيف، البلاغة تطور وتاريخ ٦٨.

(٢) عبدالعزيز سيد الأهل، ابن المعتز ٣٢.

(٢)

وتعد رسالة ابن المعتز – بهذا المقياس- وثيقة نقدية لها أهميتها فى تأصيل مذهبه الفنى، وبيان نظريته فى الشعر من خلال عرض وجوه الطعن التى رآها فى شعر أبى تمام، وذكر منها قبح الألفاظ أو سخفها، وذكر المستكره البغيض منها، والكلام البدوى الخشن حينًا، واللين المخنث حينًا آخر، والسرقة والتكلف وفساد المعانى وقبح الطباق والاستعارة وبشاعة المطالع، وهو يعيبه على أساس خروجه على المألوف عند العرب، ووجود عناصر ذميمة فيه، فالمقياس واحد عند الأدباء واللغويين"[١].

ومن المآخذ التى سجلها فى رسالته من ابتداءاته المذمومة قوله:

خشُنت عليه أختُ بنى خشين ... وأنجح فيك قول العاذلين

حيث يعلق عليه بقوله: وهذا الكلام لا يشبه خطاب النساء فى مغازلتهن وإنما أوقعه هنا حبه للتجنيس وهو بهجاء النساء أولى[٢].

وقال يصف المطايا:

لو كان أكلفها عبيد حاجة ... يومًا لزنىَّ شدقما وجديلا[٣]

يعنى بعبيد الراعى: ما أحسن قوله: لزنىَّ شقدما و جديلاً، وما معنى تزنية ناقة أو جمل أو بهيمة؟ وما أشبه هذا بقول عبيد الراعى:

---

(١) طه إبراهيم، تاريخ النقد عند العرب ١٢.
(٢) الموشح ٤٧٤.
(٣) نفس المصدر ٤٧٧.

إلى المصطفى بشر بن مروان ساورت   بنا الليل حُولٌ كالقداح ولقّحُ
تلتها بنا روحٌ زواجلُ وانتحتْ   بأجوازها من أن تجدَّ وتمزَحُ

ثم يقول:

وللطائى سرقات كثيرة أحسن فى بعضها وأخطأ فى بعضها[1]. ولا يعذر الشاعر فى سرقته حتى يزيد فى إضاءة المعنى، و يأتى بأجزل من الكلام الأول، أو يسنح له بذلك معنى يفصح به ما تقدمه ولا يتفصح به، وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه.

فهو ينتشر بمآخذه عليه فى مواضع مختلفة من مقدمات القصائد، إلى الرحلة، إلى السرقات فى هذا وذاك، ثم إلى المدح نفسه حيث يقول:[2]

فهو غضُّ الإباءِ والرأيِ والحزم   وغضّ النوال غض الشباب

ولا الله ما أدرى ما معنى غض التأبى ولا غض الرأى فى المديح ... كما يذكر قوله يمدح :

تكاد عطاياه يُجَنُّ جنونُها   إذا لم يُعَوِّزها بنغمةِ طالب

فيقول ابن المعتز، ولم يجن جنون عطاياه انتظارًا للطلب؟ يبتدئ بالجود ويستريح. أما عن وجهة نظره فى كتابة رسالته فقد قال فيها أورده المرزبانى أيضًا[3] "ربما رأيت فى تقديم بعض أهل الأدب الطائى على غيره من الشعراء إفراطًا بينًا، فاعلم أنه أوكد أسباب تأخير بعضهم إياه عن منزلته فى الشعر لما يدعوه إليه اللجاج فكأن شعره قوله:

إن كانَ وجُهك لى ترى محاسنه   فإنَّ فعلك بى ترى مساويه

---

(١) نفس المصدر ٤٧٨.

(٢) نفس المصدر ٤٨٨.

(٣) الموشح ٤٦٩ - ٤٧١.

وقال يصف المطايا:

إرقالهـــا بعـــضيدها ووســـيجها ســـعدانها وزمـــيلها تـــنوقها

وقد سبق إلى هذا المعنى، وكسته الشعراء من الكلام أحسن من هذه الكسوة، وتبريره هذا ليس كافيًا، أو هو لا يفيد بشيء جديد إلا ما أتى به من شواهد وقف إزاءها معارضًا أو مهاجمًا.

وقد رأيناه فى الطبقات يشير إلى محاسن أبى تمام، ولكن الجزء الذى وصلنا من رسالته عن طريق الموشح لم يورد غير المساوئ فقط، تلك التى انتهى فيها إلى رداءة المعنى، وإخفاق المطابقة، وسرقة المعنى دون أن يحسن أخذه، والاستعمال الغريب، والإغراق فى المدح، ومن هنا ينتهى القول بأنه فى تعرضه لشعر أبى تمام لم يهضمه حقه فيما أجاد فيه ودافع عنه ونافح، ولم يغفر له سقطه فأنحى عليه باللائمة فى مجالس المباحثة والجدل، أو كتب فيه الرسائل الطويلة المسهبة، وهو فى كل ذلك لا يفرط فى تقديمه، ولا يحطه عن مرتبته السامية، ولا يقصر فى مدحه حين يبلغ غاية الإجادة، ولا يرحمه حين يبلغ غاية الإساءة"[1].

فهذا الأمر غير واضح، إذ أن الموقف النقدى فى الرسالة- على هذا النحو- يعد موقفًا تأثريًا- بالدرجة الأولى يأخذ جانب الهجوم والاضطهاد والتحامل أحيانًا، وهو فى هذا الموقف إنما يرى فى أبى تمام مشكلات فنية يعد موقفه منها استكمالاً لنظريته فى الشعر مما وجهه إلى تأليف كتاب "البديع" ليدل على أن هذا الفن موجود عن العرب، وفى القرآن والحديث وكلام الصحابة وأن المحدثين لم يكونوا مبتكرين له.

وربما يخفف من حدة تأثريته هنا، ما رأيناه فى الطبقات حين راح يسجل خلاصة رأيه فى هذه الرسالة فى أنه ـ يقصد أبا تمام ـ بلغ "غايات الإساءة والإحسان" وهو

---

(١) عبدالعزيز سيد الأهل/ ابن المعتز ١٥٩.

يقدم عنده الإساءة على الإحسان. أما فى الطبقات فقد أصاب رأيه بعض التغيير حين قال: "وأكثر ما له جيد، والردئ منه الذى له إنما هو ما يستغلق لفظه فقط، فأما أن يكون فى شعره شيء يخلو من المعانى اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة فلا "[١].

ولعل هذا هو ما دفع الدكتور إحسان عباس ـ مثلاً ـ إلى تزكية رؤية ابن المعتز باعتباره ناقدًا موضوعيًا حين رأى موقفه فى الرسالة يمثل مرحلة، وكتاب الطبقات يمثل مرحلة أخرى لينتهى من ذلك إلى تعليقات ابن المعتز وإن كانت تأثرية فإنها تبين أن وقوفه إلى جانب المحاسن والمساوئ يهدف إلى شئ من الموضوعية[٢].

ويهمنا هنا من رسالة ابن المعتز- بصرف النظر عن الانطباعية أو الموضوعية النقدية فى موقفه من أبى تمام- تلك المصطلحات النقدية التى وقف عندها واعيًا، والتى تنم عن طبيعة تكوينه الثقافى، وتكشف عن رؤيته الخاصة للشعر، وكأنه يعرض علينا رأيه فى قضية اللفظ والمعنى، فهو يعيب عليه أساسًا الألفاظ الغريبة مثل" الدفقى" و "القاعصاء" و"النافقاء" حيث قال عنها إنها من الغريب المصدود عنه، وليس يحسن من المحدثين استعمالها، لأنها لا تجاور بأمثالها، ولا تتبع أشكالها، فكأنها تشكو الغربة فى كلامهم[٣].

كما رأيناه يعرض عيوب المعنى وإخفاق المطابقة، ثم يطرح قضية العصر التى شغلت النقاد ودار حولها الحوار الأدبى، وهو قضية السرقات وإحسان الأخذ أو الإساءة فيه. وعلى أية حال فإن ابن المعتز قد أدلى برأيه فى القضايا النقدية، وتحددت نظرته إلى الشعر بشكل أكثر تنوعًا مما رأيناه عند البحترى أو ابن الرومى، وإن كان موقفه الحاد من أبى تمام يظل شبيهًا بموقف البحترى من ابن طاهر، إلا أن ابن المعتز تعامل من خلال رسالته، والبحترى من خلال شعره، ثم إن نظرية الشعر عنده قد توزعت فى أكثر من موقف وأكثر من فن أو مؤلف، ثم جاء شعره فى جانب

(١) الطبقات ٢٨٦.
(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ١٢٠.
(٣) الموشح ٤٧٢.

منه مؤيدًا ما ذهب إليه حيث آثر السهولة فيه، حتى فيما كان يقصد به إلى ممدوحيه، وهو أمر يفرقه نهائيًا عن أبى تمام، ويبرر حملته على تعقيده واصطناعه الغريب، ويقربه من مدرسة البحترى فى الوقت نفسه. وإن جاء فى جانب آخر منه كاشفًا بعضًا مما عاناه من عدم التوفيق فى المعارضة، أو التحوير والتوليد فيما أخذه من معانى السابقين، فكان أقرب ما يكون إلى أبى تمام فى أخذه عن القدماء، وكذلك البحترى، فهو لم يخرج كثيرًا عن منهج الشعراء فى منطق أخذ اللاحق منهم عن السابق، مع محاولة الإضافة إليهم من ابتكاره ما يراه النقاد- ومنهم ابن المعتز نفسه- زيادة حسنة.

وهكذا تميزت رؤية ابن المعتز النقدية من حيث منطق التأليف الذى شغل به عبر أكثر من مستوى، ولعل ما طرحه فى مصنفاته ظل مؤشرًا من مؤشرات إبداعه فى شعره، وكأنه راح يصطنع ضربًا من المزاوجة المطلوبة بين النظرية والتطبيق معًا.

الباب الثاني

تحولات الفكر والتجارب
وأثرها فى التشكيل الجمالي

الفصل الأول : وضوح الرؤية ومنطلقات التجربة (الصنوبرى)

الفصل الثانى : بين الإمارة وقصة الأسر (أبو فراس)

الفصل الثالث : إقحام النظرية فى تقاطعات الإبداع (أبو الطيب)

الفصل الرابع : تداخل الفكر والرؤية والأداء (أبو العلاء)

الفصل الأول
تحولات الفكر والتجارب وأثرها فى التشكيل الجمالى

إبداع الصنوبرى: نموذجًا

استطاع الصنوبرى أن يتحول بمسار التجربة إلى منعطف متميز ظل من خلاله متفردًا بين شعراء جيله، متجاوزًا شعراء الجيل السابق عليه، وربما اللاحق له، فلم يكن يكرر مسيرة أسلافه بقدر ما خطه لنفسه من طريق جديد عُرف به لدى دارسيه حتى أطلقوا عليه "شاعر الطبيعة" وكأنما اعترفوا بأنه نسيج وحده فى هذا السياق.

ولعل الشاعر - بهذا القياس المبدئى - يكاد يُذكرنا بموقف الشاعر الأموى ذى الرمة الذى أطلق عليه الدكتور خليف " شاعر الحب والصحراء " بعد أن ظلمه عصره حين قصَّر فى باب المدح وأجاد فيما سواه، فكان عليه أن يتحمل وزر ذاتيته فنال من ظلم عصره الكثير مما أدى إلى تجاهل مكانته، وعدم الانشغال بمنطق فحولته، أو الاعتراف به - أو بها - وقد أشرنا إلى ذلك فى واحد من هوامش الدراسة. وهكذا كان الامتداد الفنى الواضح من خلال حدود موقع الصنوبرى الذى أعاد تنظير الصيغة الناقدة مما يتسق وحبه للطبيعة، وتوحده معها، وصدوره عنها بشكل مطَّرد، وباحثًا عن ذاته من خلال تفاعله مع ظواهرها، فكانت الأم الرؤوم التى يلجأ إليه كلما شاء أن ينظم فى أى من موضوعات شعره، كما كانت وسيلته الأولى للتعويض النفسى عن كل آلام الإنسان أمام إحساسه بالغبن أو القهر البشرى، حتى إذا ما انفتح عليها الشاعر تخلص من كل الأغلال التى تحد حركته الحرة الطليقة.

ومن الطريف -حقًا- أن يعمد الصنوبرى إلى تحويل قصيدة المدح إلى مثل هذا النمط الجامع بين المدح الموروث فى ثوبه الغيرى، وبين الطبيعة العباسية التى عاشها الرجل بكل وجدانه، حيث انفعل بها فى عمقها الذاتى .. وهكذا كان الهجاء أيضًا،

وكذلك كان شأن الرثاء وكان شعر الغزل، وهذا هو محك الجديد والتميُّز لهذا الشاعر على بقية أقرانه من أبناء زمانه وبيئته.

أما عن نظرية الشعر كما وعاها الصنوبرى فتبدأ قسماتها من خلال ما التقى فيه مع أسلافه ومعاصريه، وإن ظل مشغولاً فيها بتحقق ذلك البعد الذاتى الذى صدر عنه، منذ رشحه ليكون المحك الأول للشاعرية بمعناها الإنسانى الرحب حين يقول معددًا الشعراء الذاتيين[1]:

سقىَ الله ذاك العهدَ عهدًا فقد مضى ... وأغلق باب الوصل من بعده الهجرُ

ويا ليته إذْ مات متنا بموته ... ففُزنا وهل للموت فى تَركنا عُذر

أليسَ جميلُ مات عشقًا وعروةٌ ... وقيسٌ وغيلانُ كذا مات والغَمْرُ

وكأنما قصد إلى جمع أسماء الشعراء العذريين وقد ضم إليهم ذا الرمة الذى شبهناه به، ولذا نكاد نراه- أى الصنوبرى- ممثلاً للوجه الحضارى الكاشف عن استمرارية منهج شاعر الحب والصحراء. بل ربما ظل منطق الذاتية أيضًا كامنًا من وراء تصريحه بإعجابه بأبى نواس فى قوله[2]:

قرارُ كأسى أبو نواس ... للكأس فى كفّه قرار

وهو يراه فى حوار آخر:

أما نعم الجليس أبو نواس ... بلى وحياتُه نعم الجليس

ولعله - من المنطلق ذاته - راح يتصارح مع لوحة الطلل الموروث بين رافض له- فى كثير من الأحيان- وبين واقف عليه فى قليل منها، فكان من النمط الأول ما طرحه فى مثل قوله[3]:

---

(١) الديوان ص ٨١.

(٢) الديوان ص ٨٥.

(٣) نفسه ص ٧٦ .

مـا طـلَّ دمعـى علـى الطلـول ولا ... درَّت بـصحبى يـومًا علـى الطـور

مــرُّوا فــدعْ ذراهــم علــى المــور ... وخــلِّ للعــير مــا علــى العــير

وكأنه يقترب- بالفعل- من منهج أبى نواس- ولو قليلاً- فى خمريته بديلاً للطلل على نحو ما سجله قوله فى استهلال إحدى قصائده حين يدعو للاصطباح بالخمر[1]:

اشــرب الــراح بكــرة بالكــبير ... واصــطحبها غــداة يــوم مطــير

وفيها يطرح بعدًا من أبعاد المفارقة بين الخمرية والطلل حيث يقول:

لم أعــرِّج علــى طلــول بتــيما ... ءَ ولم أسِـر فـى الدُّجـى بـالعير

وإن لم يخلُ الأمر لديه من تصوير الرحلة -أحيانًا- وإن كان فيها قد آثر الإيجاز بما قد يتسق مع حسه الحضارى، ويتناغم مع منظور الطبيعة فى شكلها الجديد، ولعل الرحلة بدت عنصرًا مكملاً لمشهد الطلل الذى استهل به مدحته لأبى الحسن الكاتب حيث قال فيه[2]:

مألــفٌ مــوحشٌ مــن الألاَّف ... هـاج عافـيه لى جـوىً غـير كـاف

أحــرامٌ صــفوُ اللــيالى لــصَبٍّ ... ذكَّـرته الطلـول عهـدَ التـصافى

عـاد يمحـو بعـض الـصبابة مـا بـى ... ـــن مغــانٍ ممحــوةٍ وأثافــى

ســحبت فــوقها الــسحابُ ذيــولاً ... وســفت تُــربها أكـفُّ الـسوافى

حيث عمد إلى المعجم الجاهلى ليردد منه صور الإقفار ومشاهد الفراق والحزن ولوحات الطلول، والصبابة والأثافى والرياح والأمطار، ليصل منها جميعًا إلى

(١) الديوان ص ٨٠.
(٢) نفسه ٢٧.

تصوير جزئيات مشهد الرحيل الذى يرى منه على سبيل العرض الموجز فى مشهد آخر[1]:

وفــــلاة كأنمـــــا نـــــشر اللــــــى ـــلُ على ركـبها جناحَـىْ غـداف
قــسَمتْ سـيرها المطايــا بـــنا شــطْ ـــرَيْن بـــين الإرقـــال والإيجـــاف

ربما جذبه مشهد الرحيل ـ كتقليد بدوى عريق ـ فأفاض فى تصويره مرة على منهج كعب بن زهير، وأخرى على طريقة الأخطل فى رحلة الظعينة التى عُرف بها فى "خفَّ القطين" وعُرف بها كعب من قبل فى "بانت سعاد"، فإذا بالصنوبرى يميل إلى نفس المنطقة التصويرية حين يقدم لإحدى مدائحه فى سيف الدولة بقوله[2]:

شخصوا وحشوا خدورهم أشخاص أشـباهها الأغـصانُ والأدعــاصُ
زُفـت لوشـك الـبين عـنك قلاصـهم فمتـى تـؤوب بهـم إلـيك قـلاصُ
وعلـى الحـدوج مهًـا يقـاربُ خطـوها ثِقـل الـروادف والخـصور خِمـاصُ

وربما سيطرت على ذاكرته أيضًا بعض رتوش من صورة الشاعر القديم منذ صور الطلل تشبيها بمهارق "الفرس" عند لبيد بن ربيعة[3] ليقول الصنوبرى فى نفس المحور أو قريبًا منه :

وقفـنا علـى الـربع الـذى بـانَ أهلُـه ولا دمـعَ إلا وهـى تجـرى سـوابقه

---

(١) نفس المصدر والصفحة، وربما استقرت فى ذاكرته هنا صورة بشار فى همزيته وهو يرسم مشهد الرحلة زمانًا ومكانًا:

وفلاة زوراءَ تلقى بها العيـ ـن رفاضًا يمشين مشى النساء
من بلاد الخافى تغول بالركـ ـب فضـاءٌ موصولـةٌ بفضاء

(٢) الديوان ٢٣٤.

(٣) لمن الديار عفوْن بالحبس أياتها كمهارق الفرس

كـأن بقايـا مـا عفَـا مـن رسـومه   كـتابُ يهـودي المحـتْهُ مهارقـه

ويستغرق الشاعر مشهد الوداع بكل تفاصيله مما يعكس إجادة تمثُّله للموقف من واقع استيعابه للمعجم القديم الذى اطلع عليه، ووعيه بتفاصيله، واستيحائه لجزئياته التى استقرت فى ذاكرته، وترسخت بعض رواسبها فى لا وعيه، وظهر منها ملمح واضح فى قوله عقب الأبيات السابقة:

لم أنـس إذ قالـوا الـرحيل ويمَّـت   حـدوجهم وقفـا طـوالاً شـواهقه

وقالـوا غـرابُ الـبين يـنعق بالـنوى   فـيا لـيت أن الـبين يخـرُسُ ناعقـهُ

ولكنه سرعان ما جنح إلى الحوار من خلال الطبيعة بمفهومه الخاص، ليضيف من خلالها إلى الصورة بعدًا جديدًا:

فـشبهتُ ظعـن الحـى لمـا تحمَّلـوا   بـيانع نخـل يزدهـى العـين باسـقُه

يغازلنـى مـن جانـب الخـدر جـؤذر   يتـيهُ بمـا تحـويه مـنه قـراطقه

فهل كان موضوع المدح قادرًا على الهيمنة عليه إلى هذا المدى الذى عجز فيه حتى عن التخلى عن مقدمات الأطلال والظعن إلا قليلاً ؟ ربما !! وربما وجد متعة فى الركون إلى هذا التقليد من باب منافسة القدماء أو محاولة الوصول إلى قاماتهم محاذاتها، أو -على أحسن تقدير- استجابة لولاء الشاعر لموروثه الذى آل إليه أمره، ومنه أيضًا ما ردده من تصوير آلام الفراق ومخاطبة البرق خطاب القدماء للطيف، وربطه ببكائه على الدار قائلاً:

يـا بـرقُ ألا عُـدتَ ذاك الأبـرقا   وأطلـت فـيه تلألـؤًا وتألقـا

وجمعتَ شمـلَ المزُن فـى الـدار التـى   ألّفـتَ شمـلَ جمـيعها متفـرقا

دارًا هـرقنا فـى معالمهـا دمًـا   لمـا وهمـناها المعـالم مهـرقا[1]

---

(١) الديون ٤١٢.

ثم يستوقفه الحد الفاصل بين المشهدين من خلال وقفته عند جمال مشاهد الطبيعة التى تجلت ماثلة فى الرياض والقطر والصبا والرُبا ليقول:

إنمــــا عيرُنــــــا تــــــــراها   ســـائرات تُحـــدى بـــناء وزيـــرِ

فــى ريــاض إذا بــدا القطــرُ أبــدت   عـــن شمـــوس طوالـــع وبُـــدُورِ

وإذا هـــبت الـــصَّبَا فــى رُباهـــا   خلــت ريًّــا الــرُّبا نــسيم عــبير

بل لعل تحوله- بهذا الشكل- إلى الطبيعة كان من وراء تحوله التدريجى من الطلل التقليدى إلى طلل آخر حضارى، على نحو ما عرضه من واقع تلك المفارقة التى اصطنعها حين قال يمدح أبا عبدالله الكرخى صاحب الخراج[1]:

هاجَـــتْ هـــواك مـــنازلٌ وديـــارُ   درسَـــت معـــالمهن فهـــىَ قِفـــار

ولقـــد يكـــونُ ولى بهـــنَّ مآلــفٌ   إذ هـــــندٌ وإذ نَـــوارُ نـــوار

لا غـــروَ أن تبكـــى لرســـمِ مـــنازل   مـا فـى الـبُكاء علـى المـنازل عـارُ

ربـــعُ نـــأى عـــنه الأنـــيسُ فمـــا بـــه   إلا وحــــوشُ رُتَّـــعٌ وصـــــرارُ

وفى المقدمة ذاتها نجده يعمد إلى خطاب المثنى على طريقة القدماء أيضًا:

يـــا صـــاحبىَّ ذرا المـــلامَ وأقـــصِرا   عنـــى فمـــا حُـــسنٌ بـــه الإقـــصارُ

لا عُـــذرَ لى إن لم أقـــم أود الـــصَّبا   مـــا لم يـــشب لى مفـــرقٌ وعـــذارُ

وهكذا وقف الصنوبرى موقفًا وسطًا بين تصوير الأطلال وبين إعلان التمرد عليها، ولكنه كان تمرد الشاعر الفنان وليس تمرد الثائر الشعوبى كما رأينا فى موقف أبى نواس، ومن هنا تظل المفارقة بينهما قائمة، تظل دالة- بطبيعتها- على درجة التمايز التى ظهرت لدى الصنوبرى حين حكاه مفصلاً فى قوله[2]:

---

(١) الديوان ص ٥٠.

(٢) الديوان ١٨١.

وصفُ الرياض كفانى أن أقيم على	وصف الطلول فهل فى ذاك من باس؟
وقايــل لى: أفــق يــومًا فقلــتُ لــه	من سكرة الحب أم من سكرة الكاس
لا أشـربُ الـراح إلا مـن يَـدَىْ رشـأٍ	مهفهــف كقــضيب الــبان مــيَّاس
يا واصف الروض مشغولاً بذلك عن	مــنازلٍ أوحــشتْ مــن بعــد إيــناس
قـل للــذى لام فـيه هـل تـرى كلفـا	بــأملح العــرض إلا أملــحَ الــناس

واستكمالاً لمساره الذاتى راح الصنوبرى يفخر بشعره على طريقة من سبقه من الشعراء، فهو يجد فيه نفسه، ومن خلاله تتكشف مواهبه، وتبين تجاربه، وتتبلور انفعالاته، وتتكشف طبائع مواقفه، حيث يبدأ فخره بشعره من خلال تصوير ما ينفقه منه، وكأنه يدل بعطائه الفنى فى قوله[1]:

صــنتُ مــالى مــن طــارف وتلــيد	مــذ تعلمــتُ أُنفــق الأشــعارا
لــيس بخــلاً بمــا حــويت ولكـــ	ـــنّ أناسًــا رأوا وصــالى افــتخارا

ثم راح يربط هذا الفخر بماضى شعره وحاضره معًا، حتى ليغلب عليه طابع الحس القومى، فلا يكاد يتوارى كثيرًا عن إعلان تداخل الذات الجماعية مع الذات المفردة على غرار ما كان من نظم عمرو بن كلثوم الجاهلى لمعلقته، وإذا بالصنوبرى يردد فى ذات الصدد ومن نفس المنطلق قوله[2]:

لــنا خــزازى ولــنا ذو قــار

مــن بعــد أيــام لــنا كــبار

ونظمــت قلائــد الأسمــار

---

(١) نفسه ٨٤.

(٢) الديوان ص ٣٦/ ٣٧.

بل ربما حرص على ربط فخره بشعره بالطبيعة النوعية التى سجلها لخصوصية إبداعه إعجابًا منه به فى مثل قوله[1]:

وقـــــد خوَّلــــتُهُ شـــــعرى | وشـــــعرى أيَّمـــا شــــعر
تَهــــادَاهُ لـــــه الأمــــصَا | رُ مــــن مِــــصر إل مــــصر

ثم سرعان ما راح يمزجه بمشاهد الطبيعة التى كان يجد فيها ذاته بشكل دائم فيكرر:

هــــو الزهـــــر ومـــــا الزهــــرُ | إذا مــــا قــــيس بالزهــــر؟
هــــو الــــسحر ومـــــا الــــسحر | إذا مــــا قــــيس بالــــسحر؟
هــــو العطــــر ولكــــن يُجْــــ | ـلَــبُ العطــــرُ إلى العطــــر؟

ويظل واردًا لديه ضمن مبررات اعتداده بالشعر عمومًا ما التمسه فيه من منطق الخلود والبقاء، وهو فى كل ذلك يلتقى مع بقية الشعراء الكبار ليقول:

أقــــولُ والقــــولُ يبقــــى | بعــــد الدهُــــور دهــــورا[2]

ومع الخلود يدعم الشعر بتفاؤله الذى ربما جاءه من وحى الطبيعة وإشراقة ألوانها وتفتح نفسيته من خلال رونقها، فإذا به يصور فأل الشعر - كما أسماه - قائلاً:

وفــــأل الــــشعر لــــيس لــــه تــــراخٍ | تــــراخت أو تقاربــــت الأمــــور[3]

وهو ما يكاد يربطه - أيضًا - برخاء العيش وطيب الحياة فى قوله:

خلــــقٌ واســــعٌ وشــــعرٌ كمــــا شِــــئْـ | ــتَ وعيشٌ خفضٌ وربٌ غَفُوْرْ[4]

---

(١) نفسه ص ١٨.
(٢) الديوان ص ٩٤.
(٣) نفسه ص ٧٤.
(٤) نفسه ص ٣٨.

ثم يعود فيكرر ثانية فى قوله[1]:

فكأنـــى بفـــأل شـــعرك قـــد صـــ ... حَّ وفـــألُ الأشـــعار لـــيس بـــزور

ولعل تفاعله مع الطبيعة قد دفعه دفعًا إلى المزيد من التفاؤل، فكانت عدسته المتميزة قادرة على تصويره، وكان ذوبان الطبيعة فى أعماقه مؤذنًا بالتخفف من آلام النفس وانفراج أزمتها تجاه كثير من صور الفساد السياسى من حوله، وكأنما استطاع الصنوبرى الوصَّاف هنا أن يتجاوز البحترى وابن المعتز ممن شغلتهم القصور العباسية والبرك والرياض، فاستوقفتهم طويلاً على المستوى الرسمى .. ولكن الصنوبرى تجاوزهم فى صوره ولغته وعموم مسلكه حين مال بهواه إلى الطبيعة، عاشقًا ومحبًا لكل صورها، فكانت معطياتها وسيلته إلى إرضاء ذاته، وسبيله إلى إسقاط تجاربه من خلال إنطاق كل معالمها بمشاعره وعواطفه التى امتزجت بها، وصدرت عنها فى تفاعل إنسانى رفيع وعميق بكل المقاييس.

وعلى غرار ذلك جاءت نظريته حول فكرة الأنواع الأدبية التى مال إلى ذكرها فى بعض أبيات شعره، بدءًا من طرح المفارقات التى استكشفها ونص عليها بين النظم والنثر فى قوله[2]:

علـوتَ أسـاليبَ المـديح فلـم تـنلْ ... بحـالٍ بـنظمٍ فـى المـديح ولا نثـر

وكذا كان قوله فى نفس المضمار[3]:

ومــن تعــاظمَ قــدرًا أن يطـيف بــه ... مــن مــدح مادحــه نظــمٌ ولا نثــرُ

ولم يكن ليتردد فى التصريح باهتمامه بصياغة مدائحه، والاعتراف بميله الواضح إلى تزيينها بالبديع الذى اتخذه جزءًا من مقاييس صنعته الفنية المتميزة ليقول[4]:

---

(١) نفسه ص ٤٣.

(٢) الديوان ص ٤٩.

(٣) نفسه ص ١٦.

(٤) نفسه ص ٣١٨.

أتــتك بــنا تُهــدى قوافِــىَ لم تكــن   لــيُهدى إلى غــير الأمــير بــديعُها

وأحيانًا يميل إلى تكثيف مصطلحاته النقدية ، فإذا بها تتزاحم فى طيات أبياته بين القوافى والعروض، والقصائد، والمقطعات، والمعانى، والألفاظ، والشعر حين يقول[1]:

يــا سمــاءَ الــشعر التــى لى علــيها   كــل يــوم سمــاءُ دمــع تفــيضُ
ومــن العــدل أن تُبكــىّ القوافــى   بالقوافــى مــادام فــيها نهــوضُ
مَــنْ يُجلــى العــروض بعــدكَ لا مَــنْ   حــين يعــرى الحُلــى العَــروضُ
ســخَنتْ أعْــينُ القــصائد بعــدك وا   سْــوَدَّت وجــوهُ المقطعــات البــيضُ
لــيس مــرفُوعها وقــد بــنت مــرفو   عًــا ولكــن مخفوضــها مخفــوضُ
كــيف تجنــى الأفهــامُ زهــرَ المعانــى   بعــد مــا جَــفَّ روضُــهن الأريــضُ
وغــريضُ اللفــظ الــذى لا يــبالى   ســامعُوه ألاَّ يكــون الغَــريضُ

ويبدو أن موقفه فى صياغة هذه القصيدة ـ بالذات ـ قد دفعه إلى مزيد من القصد إلى طرح تلك الكثافة الاصطلاحية، فحين يرثى الشاعر شاعرًا من أبناء حرفته إنما يخرج- آنذاك- كل ما عنده، كاشفًا به عن طبيعة صنعة الراثى والمرثى على السواء، فالقصيدة نظمها فى رثاء محمد بن الحسن المعوج الشاعر، ويقال إن الصنوبرى نهج على طريقته فى الشعر (وهو المشهور بالمعوج الرقى ت ٣٠٧هـ) وهو يختم مرثيته فيه برد العجز على الصدر حول القريض قائلا[2]:

كــان هــذا القــريضُ حــيًّا فحتــى   حينَ مــات المعْــوَجُّ مــاتَ القَــريضُ

---

(١) نفسه ص ٢٦٢.
(٢) الديوان ص ٢٦١.

وكأنما قصد الشاعر إلى إذاعة مفاهيمه عبر كل حواراته وموضوعات شعره .. صحيح أن باب المديح كان أكثرها انفتاحًا لتقبل معالم صنعته من تلك الزوايا، ولكنه بثَّها ـ كلما أمكن ـ عبر بقية موضوعاته ومواقفه الحوارية.

ولا زال الشاعر فى سطور مدائحه مشغولاً بالفكرة، يظهر البراعة فى معالجتها ومستويات عرضها وتناولها وتكرارها ـ كاصطلاح نقدى ـ تمثَّله وصدر عنه فى حدود صنعته من مثل قوله فى مدح سيف الدولة[1]:

وإلى الأمير نصَحْتُ عَبْرَ مدائحى	**إنى لِغَيْر مدائحى نَصَّاصُ**
يحمِلْنَ وافية القوافى ما بها	**نقصٌ فينقصها به النقاصُ**
أشخصتُها هيف المعانى غيدها	**فأرى الورى جذلا بها الإشخاصُ**
لكنها فرصُ العقول فكلما	**زيدت سماعًا زاد الاستفراص[2]**

وكأنما يردد هنا ما كان يشغله من أمر اللفظ والمعنى، كما شغله حواره حولها على الإطلاق فى معظم ما نظمه، فكان اللفظ والمعنى والفكرة قرناء فى كثير جدًا من شواهده وحواراته، تلك التى نكتفى منها هنا بمجرد الانتقاء واللمح لتأكيد مصداقية الظاهرة فحسب.

مستخلص فكره معانى ما إن	**يتخلص خَلقٌ منه كما استخلصُ**
ونظمُ لفظ ما صافحت أذنى	**أرصَنُ من لفظه ولا أفرصُ**

بل قد يعلق فهمه للمصطلح بموقفه النقدى حتى فى مواقف المفاضلة والفصل بين كبار الشعراء ومغموريهم، وكأنه حين يفتخر بمقاييس صنعته لم يكن ليتورع أن يهجو خصمه ومنافسيه ممن رآهم دونه إبداعًا وفهمًا ووعيًا، ليقول صراحةً وقد بلغه

(١) نفسه ص ٢٣٥.
(٢) الاستفراص: إمكان الفرص.

أن غلامه عبدالله بن واصلة لما دخل مصر مع أبى العباس بن كيغلغ مدح أبا قاسم الرسى بقصيدة من شعر أبى بكر، وكتب إلى أبى بكر يسأله أن يوجه إليه بديوان شعره، فكتب إليه منشدًا وكان من أبيات منظومته[١]:

فما كلُّ من صاغ المعانى صائغًا ... وكم بَين دينار عتيق إلى فَلْس

معانى القوافى أنْفُ فى وجوهها ... فمن آنفٍ شُم ومن آنف فُطْس

ولا زال يقتحم عالم الفكرة والفهم والعلم ربطًا بمستوى الصياغة وطبيعة الصنعة حيث يقول أيضًا فى الأبيات ذاتها :

وصُغْتُك من فهم وعلم صياغة ... إذا لُمِسَتْ بالفكر دَقَّت على اللمس

بل راح يصرح فى مواقف أخرى بطبيعة (الكد الذهنى) الذى يصدر عنه فى منهج إبداعه على غرار قوله وكأنه كان يحاكى صنعة أبى تمام التصويرية المكثفة[٢]:

فُصِدْتُ والأيام مُبْيَضَّةٌ ... يَبْيَضُ من مُبْيَضها الحندسُ

والأرض ضربان: فذا مقمرٌ ... إذا اجتلبناه وذا مُشْمِس

وكأنه كان يصر على محاكاته، لاسيما حين يميل إلى تطويع مصطلحات العلوم لشعره، فيعرض منها الكيمياء، كما عرض أبوتمام للفلك والمنجمين والفلاسفة والمناطقة، فيقول الصنوبرى فى مدحه لأحمد بن إسماعيل الإسكافى:

لك الأدب الذى هو كيمياءُ ... محيلُ جوهر الدَّهر الخسيس[٣]

ومن ثم كان تشخيصه للشعر مرتبطًا بوعيه بمستويات صنعته ابتداء من مثل قوله[٤]:

---

(١) أبوالقاسم الرسى هو أحمد بن محمد الشهير بابن طباطبا.
(٢) الديوان ١٦٨.
(٣) نفسه ١٦٣.
(٤) نفسه ١٥٨.

وأرى الـــشعر شامـــسًا فـــإذا أقـــبـ ـــل إلـــيك اســـتقاد بعـــد شمـــاس

ومن ثم كان يربطه بإعجابه وإعجاب حساده أيضًا بتميز صنعته، فلا يكاد يفرغ من قصيدته حتى يقول:

كـــم لـــه فـــيك مـــن عَـــرُوس قـــصيد تجتلـــيها علـــى عـــيون الـــناس

فـــى كـــلام مـــا شـــانَهُ بانعقـــاد ومعـــان مـــا شـــابها بالتـــباس

يُجمـــع الجاهلـــون مـــن فـــرط مـــا يهـــذ ى بهـــا أنهـــا مـــن الوســـواس

على أن التكلف فى الشعر لديه يظل مُعلقًا بدرجة الإفهام وتجنب الإلغاز والتعقيد الذى يصور بغضه له فى قوله[1]:

أكلـــف مـــنه بالـــشعر ينـــشده يـــريد إيـــضاحه فيلغـــزه

ومن نفس القبيل- أيضًا- كان فخره بالمجاز واحتفاؤه بالبلاغة والمعانى، خصوصًا حين تتجلى فى مقومات صناعته دون غموض أو كراهة:

فمـــا أنـــا فـــى مجـــاز القـــول إلا محـــال لا أصـــيب لـــه مجيـــزا[2]

وفى مستهل قصيدة أخرى يقول:

هـــذا البـــيان الـــذى مـــا شـــابه لغـــزٌ لم تعـــده فرصـــةُ الإحـــسان والنهَـــزُ

بلاغـــة نظمـــت فـــيها فـــرائدها يـــد المعانـــى كمـــا قـــد تـــنظم الخـــرز

ومنه ـ أيضًا ـ كان حواره حول تثقيف المعانى والألفاظ التى رأيناها تقتتل عند أبى تمام من قبل لتبدو عند الصنوبرى من نفس المنظور تارة:

---

(١) الديوان ١٣٦.

(٢) نفسه ص ١٤٦.

كاشفًا عن مستقفّات القوافي كَشْفَ بعض الشياه بعض الشفار

وتارة أخرى على المستوى ذاته من التشخيص، وربما أعمق كثيرًا:

قد أتتنا تلك القوافي الحيارى باكيات على المعاني الأسارى

أما عن المفهوم الوظيفى للشعر عنده فقد جمع فيه بين الذاتية والغيرية، ونظم فى كل أغراضه تقريبًا، وإن جعل للطبيعة النصيب الأوفى الذى ميزه حين أحالها إلى القاسم المشترك الأعظم بين قصائده مدحًا كانت أو هجاء أو فخرًا أو حتى رثاءً أو غزلاً، فبدت الطبيعة لديه وكأنها حظيت بخصوصية شعره فيها كموضوع لذاته، ثم زادت لديه حظوتها حين امتدت فتخللت أبياته ومقطعاته وطواله لتحكى قصة هيمنتها على مخيلة الشاعر بصورة لافتة، وتكشف جوانب كثيرة من تعلقه بها، وتغلغل صورها فى ذاكرته، وصدوره عنها بهذا العمق الذى ميزه على بقية الشعراء. فإن قال قائل إن شعر الطبيعة قد شاع فى البيئة ومال إليها شعراء آخرون وصَّافون فى قامة البحترى وابن المعتز، ظلت للصنوبرى مكانته بينهم واردة فى مساق تحقق هذا الإسراف الذى ملأ عليه فكره ووجدانه، وصدر عنه شعره بهذه الكثافة التى تفرد بها من بين شعرائها الكبار، وقد مال إلى كل ظواهرها بشكل يوافق كثيرًا ابن الرومى، ومن باب أَوْلى يختلف بمسلكه عن شعراء القصور والبرك ووصاف الرياض العباسية.

على أن ذلك الاستغراق فى الطبيعة لم يحل دون تصوير الشاعر لوعيه بوظيفة الشعر التى بدا فيها قريبًا من نفس السياق المشترك الذى دار حوله كثير من شعراء العصر منذ ارتبط لديه فى المدح – خصوصًا- بمنطق التكسب وصيغ الاحتراف، وانتظار عطايا ممدوحيه، والاعتراف لهم بالفضل، على ما عرضه من شكره لعلى بن سهل بن روح الكاتب فى مختتم قصيدته[1]:

(١) الديوان ٣٢١.

ومــا اكتفــيت بــأن ألفــيتَ متَّــبعًا ... فى الجود حتى لقد ألفيت مبتدعًا

هــذا جـزاءُ الـذى أولـيْتَ مـن حـسن ... وإنمـا يحـصدُ الإنـسان مـا زرعـا

وثِقـل شـكرك قـد أوْهـى قـواى فمـا ... ألفـى بـه آخـر الأيـام مـضطلعا

وهى الوظيفة التى زاد اعتداده بها حين تفاعلت مع منطق فخره بشعره، فكلا الأمرين قد ينتهى إلى محور واحد يطرحه مثل قوله وهو يمدح أبا إسحاق السلمانى[1]:

وتَـصَفَّحَنْ كَلْمـى فـإنْ أسْـقِطْتَ فـى ... كَلْمـى فـلا تفـصح عـن الإسـقاطِ

هــى حكمــة تُهــدى إلــيك وإنمــا ... هــى حكمــة تُهــدىَ إلى ســقراطِ

ثم يصل الوعى بالوظيفة لديه إلى تأكيد لوحة الاعتراف التى أكثر من تصويرها، واشتد اعتداده بها، على نحو ما عرضه فى مدحه لسيف الدولة، وما كان من اعترافه بكرم الحمدانيين معه، عبر كثرة عطاياهم وهباتهم التى أغدقوها عليه[2]:

بــندى بنــى حمــدان سّــدَّ خَـصاصُنا ... فمضى الخصاصُ فما يُحَسُّ خَصاصُ

وهو يربط شموخه وعزة نفسه بمدى تحقق تلك الوظيفة التى نيطت بشعره، فظل معيارًا لذاتيته أيضًا، حيث ليستطيع من خلاله أن يحتفظ بمكانته لدى ممدوحه، على نحوما قاله فى مدح الأمير أبى العباس أحمد بن سعيد الكلابى مختتمًا مدحته بقوله[3]:

الآن أشمــخُ عــزًا مــا حيــيت ولا ... أكونُ مهتـضمًا فى الناس محترشَا

علــيك يــنظم در الــشعر ناظمــه ... وفيك ينقش وَشْىَ المدح من نقشَا

---

(١) الديوان ٢٨٠.

(٢) نفسه ص ٢٢٥.

(٣) نفسه ص ٢١٢.

ومن العجيب حقًا لدى الصنوبرى – بالذات– أن يمتد إعجابه بشعره فيتجاوز منطقة المدح، ويخترق عالم الممدوحين انتقالاً إلى عالم الرثاء، فإذا به يفسح لنفسه مجالاً أكثر رحابة لإقحام وظيفة الأداء الشعرى مقرونة برثائياته، معلقة بقدرته على الإبداع المزدوج بين رثاء أبى محمد إسماعيل بن الفضل الهاشمى وتعزية ابنه، وابن ابنه، حيث يقول فى ختام القصيدة، وهى من الطوال عنده فى هذا الموضوع:

يـنكس رأسـى التـى لم أمـت أسـىً	عليك كفى تنكيس رأسـىَ تنكيسا
سـوى أننـى أهـدى ثـناءً محـبرًا	تناجى بـه الأقـلام فيك القراطيسا
ثـناءً متـى تفْـنَ الكـراريس تـتخذ	لـه مـن جُفـون دايـبات كراريـسا
مكـرُمة مـا إن حـدا العـيسُ مـثلها	ومـا إن حـدا حـاد بمـثلها العيـسا

وقد تختلف منطلقات التوظيف فى توزُّعها بين مجالات التجارب وحقول العطاء ويظل المدح مهيمنًا على الساحة هيمنته على الشاعر نفسه، فحين يمدح أبا العباس الرشيدى يصرح بالعطايا أولاً حين يقول[1]:

لـدن ظلـت دنـانير القوافـى	تُـرد علـيهم ردَّ الفلـوس

إلى أن تستوقفه الوظيفة بمنطق القدماء فى إدراكه خطر الكلمة والوقوف عند أهميتها، وكأنما استوعب موقف نقاد العصر حين صوَّروا إدراكهم ذلك الخطر خاصة فى باب الهجاء، وكيف أبكت الكلمة الموجعة منه العربى القديم على حد تعبير الجاحظ وابن سلام حيث يقول الشاعر:

لـنحتُ الـشِّعر للأعـراض شـرٌّ	على الأعراض من نَحت الفؤوس

وكأنه يحكى مسار امرئ القيس منذ الجاهلية حين صور"جرح اللسان كجرح اليد "، وكذا ما كان من تصور الأخطل حين رأى القول "ينفذ مالا تنفذ الإبر".

---

(١) الديوان ص ١٨٥.

وهو ما يحكيه - أيضًا - توقفه عند بعض الأعلام وأحداث العصور الأولى، خاصة حين يذكر منها وقائع حرب (البسوس)، فيعرض لصورة كليب بن ربيعة وجساس بن مرة فى قوله[1]:

أعــزُّ عــزَّ كلــيب حــين أشـــربها ... وربمـا فـتكت بـى فـتكَ جـساس

وكأنه يحكى شهرة كليب بن ربيعة - طاغية العصر الجاهلى/ حامى السحاب بمنطق عصره - ويستوقفه ما كان من مقتله على يد جساس بن مرة وأتباعه. ولعل انشغاله بالأعلام بات يتكرر بين قصائده على نحو ما ذكره من أمر الفرزدق (أبوفراس همام بن غالب) فى قوله:

فهــو فــى حــسنه كــشعرىَ فــى مــد ... ح أبى الفتح أو كشعر الفـراس[2]

وكذا كان ما يقع فى حواره حول فصحاء العرب من شعراء وخطباء منذ الجاهلية فى مثل قوله[3]:

وطاولـــت ســـحبانًا بــيانًا فطُلْــتَهُ ... ووازَيْتَ قسا بل رجحت على قس

وألهيتَ عـن ذكـر امـرئ القـيس كـندة ... كفى ذا فـدع ذكر الحُطَيَةِ فى عبس

فما زالت تلك الأعلام شاخصة أمامه صورًا بارزة على طريق الإبداع ورموزًا للفحول، يتخذ من شعره وإبداعه وسيلة لمحاكاتها، ثم يتجاوز إبداعهم بنبوغه وتفوقه الذى أحسه عبر خصوصية شعره إزاء الطبيعة بصفة خاصة فى بداية الطريق ونهاياته على السواء.

---

(١) الديوان ص ١٧٦.
(٢) نفسه ١٥٧.
(٣) نفسه ١٧٥.

الفصل الثانى
بين الإمارة وقصة الأسر

أبو فراس الحمدانى

العام والخاص فى التصور النقدى لأبى فراس

من أصحاب التجارب الشعرية الخاصة والخصبة والمتميزة كان أبو فراس حين جمع بين فروسية الفارس الأمير وشاعرية الفنان الأصيل الذى وظف شعره فى خدمة فروسيته، فكان بمنطقه واعترافه الشعرى:

وصناعتى ضربُ السيوف وإننى متعرضٌ فى الشعر والشعراء[1]

وإن زاد على هذا المنطق تواضعًا فى تصور شاعريته التى اعترف له بها القدماء والمحدثون، منذ سجل له القدماء تفوقًا فى الفروسية والإقدام، وجعله بعض دارسيه فارس الشعراء على الإطلاق.

وقد يقال بأن هذا التفرد لأبى فراس مبالغٌ، فيه فقد سبقه عنترة فى الجاهلية منذ جمع بين فروسيته على المستويَيْن الإنسانى العام والإبداعى الخاص، ولكن الفاصل يظل شاهدًا على نبوغ أبى فراسْ من واْقع شاعرية الأمير فى أطروحة (الروميات) التى صاغها، وفروسية المقاتل الذى شهد بعضًا من أحداث الأسر على ما فيها من واقعية المعايشة للحدث العظيم، مما دفعه إلى تصوير أبعاد موقفه فى شكل تحليلى دقيق ضمن رائيته المشهورة حيث يضمنها قوله:

أسِرْت وما صَحْبى بُعزل الوَغى ولا فرسى مُهرٌ ، ولا ربُّه غَمرُ

ولكنْ إذا حُمَّ القضاءُ على امرىء فليس له بَرٌّ يَقيه ولا بحرُ

وقال أُصَيْحابى: الفرارُ أو الرَّدى فقلتُ: هما أمران أحلاهما مُرُّ

---

(١) الديوان ٢/ ١.

ولكنّني أمضي لما لا يعيبُني وحسبُك من أمرَيْن خيرهما الأسْرُ

حيث أبرز أبوفراس صورته الحقيقية، ورسم أبعاد صوته الأبى الذى لا يقبل من خلاله هاجس الفرار، فبدا جامعًا بين فروسية المقاتل الذى لا يُدبِّر حتى فى أحلك لحظات القتال، إلى جانب فروسية الشاعر الذى أجاد فهم صنعته من حيث طبيعتها وأدواتها ووظائفها، وقد بدت ممزوجة بتفرُّده القتالى وتميُّز نسبه إلى البيت الحمدانى الذى كثيرًا ما اعتد به.

أما عن طبيعة رؤيته العامة للشعر فقد تبدو مختلفة عن غيره من الشعراء باعتبار إمارته، وما ترتب عليها من بُعده عن التكسب من خلالها، أو القصد إلى الاحتراف فيه، ومن ثم راح يطرح صورة من موقفه العام وفهمه لمكانة الشعر عند العرب بشكل نقدى فى مثل قوله:

الشعرُ ديوانُ العرب أبدًا وعنوانُ الأدب
لم أعْدُ فيه مفاخرى ومديح آبائى النُّجُب
ومقطعاتٌ ربما حلَّيْتُ منهن الكُتب
لا فى المديح ولا الهجاء ولا المجون ولا اللعب

وكأنما قصد من وراء صياغة هذا المعنى وإذاعته بين القوم ومنهم جمهور الشعراء الكبار – بالطبع – إلى تحديد أبعاد شعره على نحو ما رآه من خطر مكانة الشعر عامة عند العرب، ثم إبراز مكانته الخاصة – أى الشعر – بين الأنواع الأدبية، ولكنه يربأ بنفسه أن يتجاوز بشعره أبواب الفخر والمدح على المستويين الذاتى والقومى، فهو يفخر – حين يفخر – بنفسه، ويمدح – إذ يمدح – أباءه وأجداده، وهو يميل به –أى شعره– إلى منعطف متميز ومسار خاص ينأى به عن منطق (الغيرية) الذى رأيناه مكررًا لدى الآخرين من شعراء الاحتراف وأهل التكسب، وكأنّا به يُشغل بإمارته وارتقاء منزلته حتى ليتخذ من الشعر – مقطعاته وقصائده – صورة يُزين بها كتبه،

ولعله قصد بالكتب هنا أيضًا مراسلاته مع ابن عمه (سيف الدولة) أو غيره، وكأنما شاء الشاعر (الفارس/ الأمير) تسجيل خلاصة رؤاه صراحة حتى فى تحديد أبواب الشعر وتوصيف موضوعاته بشكل يخالف به الآخرين، ويرضى من خلاله ذاته، وبخاصة حين يبرئ نفسه من شبهة الخوض فى مدح الآخر، أو التوُّرط فى هجائه لعلة أو لأخرى، أو حتى فى المجون أو اللعب، مما يستنكف أن يجعله ضمن مسالكه، وهو ما يتسق -أيضًا- مع مشهد من مشاهد افتخاره بالحمدانيين عامة حين ميزهم وأفردهم بين بقية الأقوام قائلاً:

لــئن خُلــق الأنــامُ لحَــسْوِ كَــأس ومــــزمارٍ وطنـــبور وعُـــود
فلـــم يُخلـــق بـــنوُ حمـــدان إلا لِمجَــدٍ أو لـــبأس أو لجـــود[1]

وكأنما عمد إلى هذا الحصر البلاغى المنضبط الذى ينقذ فيه قومه من مهانة ما وقع فيه بقية الأقوام، وصوره أقطاب الشعراء، فهم -أى الحمدانيين- من نمط خاص وطراز منفرد يكاد يذكرنا بخصوصية نمط سيف الدولة نفسه حين رسم له المتنبى فى قوله الذائع وتشبيهه الضمنى:

فــإن تفُــق الأنــام وأنْــتَ مــنهم فــإن المــسْك بعــضُ دم الغــزال

أو مثل ما استصفى به المتنبى نفسه من هذا التفرد بين البشر فى قوله:

ومــا أنــا مــنهمُ بالعــيش فــيهم ولكــنْ معــدِنُ الــذهب الــرُّغام

وعلى أية حال فإن أبا فراس قد استغرقه فخره بشعره من خلال إحساسه بفروسيته من خلاله، كما كان الحال فى فروسيته القتالية التى أسرف على نفسه فى تصويرها ومعالجة مشاهدها، ويهمنا منها – تحديدًا- هنا طبيعة ذلك الإعجاب بالفن الشعرى، والذى مال إلى الحوار حوله مرارًا فى مثل قوله[2]:

(١) الديوان ص ٦٢.
(٢) الديوان ٥٢.

وإن تقتلونـــى تفـــتدوا لعُلاكُـــم فتـىً غـير مـردُود اللسان أو الـيد
يدافـــعُ عَـــنْ أعراضـــكم بلـــسانه ويـضربُ عـنكم بالحُـسام المهـندِ
فمـا كـلُّ مـن شـاءَ المعـالى يـنالُها ولا كـلُّ سـيَّارٍ إلى المجـد يَهْـتَدى

وكأنما استكمل جوانب فروسيته ورسم أطرها من واقع هذا المزج المقصود بين اللسان والقتال، ولم ينس الشاعر- ولو للحظة- أنه الشاعر الفارس الأمير معًا، وإن كان يُذكرنا هنا –إلى حد بعيد وواضح- بمنطق عبد يغوث بن وقاص الحارثى حين ارتدى ثوب (المفاوض السياسى) من خلال ما أداره من حوار مع خصومه يوم أن أسره بنو تيم فى يوم "الكُلاب الثانى" فراح يخاطبهم بنفس المنطق ويهجو قومه "بنو مذحج"، وإن زاد عليه أبوفراس هنا انشغاله الدائب بشعره فى شكل مختلف، فقد قال عبد يغوث ضمن يائيته الشهيرة:

فـإنْ تقتُلونـى تقـتُلوا بـى سـيِّدا وإن تُطلقونـى تحربونـى بمالـيا

ويومئذ لم ينس يغوث نفسه، وهو يُذكر قومه بفضله عليهم قائلاً:

ولكنَّنـى أحمـى ذمـارَ أبـيكمُ وكـانَ الـرماحُ يخـتطِفْن المُحامـيا

فإذا بأبى فراس هنا يشغله أمر المعالى وما يستتبعه من شرف العلا، وتتزاوج ريادته فيهما بلسانه وحسامه معًا، وهو ما شاء أن يختتمه بحكمة جاء بها من جنس قوله، وكأنها تؤكد حقه المطلق فى فخره بشعره على هذا المستوى الرفيع من فن القول.

ويبدو الشاعر حريصًا على اصطناع صيغ من التفاعل، وتأكيد المزج بين أنماط تفوقه حربيًا وفنيًا، وهو ـ عندئذ ـ يجعل من شعره ـ فى كل ـ سنده الذى يعتد به، حيث يختتم إحدى قصائده قائلاً فى نفس الإطار:

منعتُ حِمَى قومى وسُدتُ عَشيرتى وقلـدت أهلـى غُـرَّ هـذى القلائـد

خلائــق لا يُــوجدن فــى كــل ماجــد ولكـنها فـى الماجـد ابـن الماجـد[1]

إذ بات من الواضح لديه أنه يركن إلى أصالة نسبه وعراقة محتده، مما يدفعه دومًا إلى التأكيد على طرح هذا العمق غير الطارئ فى علاقته بقومه وعشيرته من خلال اعتداده بقلائده .. وكأنما جاءت على نفس القياس الذى لم تخطئه جمعًا بين العمق والأصالة، ومن هنا يظل إحساسه شاعرًا وفارسًا متضخمًا حتى من واقع حاجة قومه إليه، ودوام تذكرهم له أو استنجادهم به، على نحو قوله فى الرائية المشهورة أيضًا:

ســيذكرُنى قومــى إذا جَــدَّ جــدهم وفى الليلة الظلماء يُفتقد البدْرُ[2]

وهى ذات الثنائية التى ظل دائرًا بينها جمعًا وتوفيقًا، محققًا لنفسه ولقومه مجدًا لا يكاد يبارى فيه، بل دائمًا ما ينتهى إليه من خلال نسبه:

أنــا ابــن الــضاربين الهــامَ قــدمًا إذا كــره المحامُــون الــضِّرابا[3]

وغالبًا ما يلتقى منطق القوة والفروسية بمنطق القول والنبوغ فيه، وربما استند الشاعر إلى موروثه فى بيان حدود مكانته فى فن الكلام والتصوير وإبداع الشعر، حتى فى موضع عتابه الذى يتوجه به إلى سيف الدولة مع فخره بشعره حيث نجده يقول:

وإنــى لمقــدامٌ وعــندَك هائــبٌ وفى الحى سَحْبانٌ وعندكَ باقلُ[4]

حيث يعقد المفارقة بين موقعه الحقيقى كما يستشعره ويعيشه وبين موقعه الوهمى لدى ابن عمه حين أوعز إليه به حساده والحاقدون عليه، جامعًا فى كُلٍّ بين إقدامه

(١) الديوان ص ٥٥.
(٢) نفسه ٦٧.
(٣) نفسه ص ٢٠.
(٤) نفسه ص ١٢١.

وفروسيته وبين الخوف المفتعل حوله، وجامعًا أيضًا بين حقيقة بيانه الذى يفوق به (سحبان) وبين العيِّ والعجز الذى رمى به (باقل)، ولم يُعرف لأبى فراس منه شىء فى واقعه، ولذلك نجده، وكأنما أصر على ألا يختتم قصيدته تلك إلا بختام آخر جعل محوره تأكيد ذلك الفخر أيضًا فى قوله:

أصـــاغرُنا فـــى المكـــرمات أكابـــرُ ... أواخـــرنا فـــى المآثـــرات أوائـــلُ

إذا صُـلتُ يـومًا لم أجـدْ لِى مُـصاولاً ... وإن قلتُ قولاً لم أجدْ من يقاول[1]

وكأنه البحث عن التفرُّد فى كل شىء، تجاوز به أبو فراس منطق المادحين مع ممدوحيهم ليصرفه إلى ذاته وهمومه فى كل مناحى تصويره وتقريره، وكأنه راح يتحدى الأسر والموت بما يجتره من عالم الذكرى على غرار هذا النحو المتكرر الذى اشتدت لديه وطأته فى كثير من حواراته بين أبيات قصائده، أو حتى ما احتوته خواتيمها على السواء منذ جعل المقال عنده جزءًا لا يكاد يتجزأ من المقام وحَّد بينهما فى مثل قوله:

ألا هـــل منكـــرٌ يـــا بنـــىْ نـــزارٍ ... مقامـــى يـــوم ذلـــك أو مقـــالى[2]

أما عن موقفه من الأداة فقد ظل واعيًا بخطرها وأهميتها فى إبداعه منذ شغله منطق الصنعة، ولكنها صنعة الشاعر المطبوع تعلقًا منه بضرورة التمتُّع بالفصاحة التى كثيرًا ما ترنم بها، ولم يشأ أن يحيد عن فخره من خلالها فى قوله:

هـــل للفـــصاحة والـــسما ... حـــة والعُلـــى عنـــى محـــيد؟[3]

إلى تصريحه بضرورة الاجتهاد والكد فى إبداعه الشعرى على طريقة الكبار الذين سبقوه أو حتى عاصروه، حيث يصطنع من الصيغ الحوارية ما يحكى جانبًا من عمق

(١) الديوان ص ١٢١.
(٢) نفسه ص ١٢٨.
(٣) الديوان ص ٥٥.

الصنعة ورونق الأداء، ودقة التصوير فيقول في المقدمة الغزلية:

مــا زال يــنظم فــيَّ الــشعر مجــتهدًا فـضلاً وأنظـم فيه الشعر مجتهدًا[1]

وهو ما امتزج عنده أيضًا بزاوية الفكر التي طالما صدر عنها وأفسح لها مجالاً رحبًا في تصويره، حيث استهل بها إحدى رائياته قائلاً:

أيحلــو لمــن لا صــبر يــنجده صــبر إذا مـا انقـضى فكـرٌ ألم بـه فكـرُ؟

ولعل تكرار صيغ الفكر لديه يظل جامعًا بين تجربة الرومانسي الصادق مع ذاته، وبين قدرات الشاعر الصانع المتمكن من أدواته، وقد تحكم في أزمتها، وأمسك بيديه كل خيوطها وسيطر على مجمل أطرافها، ما يفسر لنا تردد الفكر عنده من هذه الزوايا التي يطرحها مثل قوله أيضًا:

عذوبــةً صــدرت عــن مـنطقٍ جُـدد كالمـاء يخـرج ينـبوعًا مـن الحجـر

وروضــةً مــن ريــاض الفكــر دبَّجهــا صـوبُ القـرائح لا صـوبٌ من المطر

كأنمــا نــشرت أيــدى الــربيع بهــا بُـردا مـن الوشى أو بـردا مـن الحبر

وطريف عنده- بالتأكيد- أن يمزج الفكر بمشاهد الطبيعة، وأن يجمعها معًا مع منطقه المتجدد وطبعه الأرستقراطي ونزعته الوجدانية.

ثم يميل إلى اتخاذ الفكر والصنعة مجالاً يوظفه في منافسة القدماء، أو محاكاتهم، وإذا هو – في كُل- يستحسن مقومات صنعته من منظوره الخاص كلما قاسها بصنعتهم على غرار ما عرضه من أمر جرير والفرزدق والأخطل في قوله وقد جاوز كل فحول العصر السابق بصنعته وعمق أدائه على حد تصويره:

بقــوافٍ ألــذ مــن بــارد المــا ء ولفــظ كاللؤلــؤ المنــثور

---

(١) نفسه ص ٥٧.

محكـــــم قـــــصر الفـــــرزدق   طـلٌ عــنه وفــاق شــعر جريــر

بل يزداد حرصه على عرض تفاصيل الصنعة من خلال تناول مقوماتها مُوزعة بين لفظ ومعنى، شأنه فى ذلك شأن نقاد عصره ممن لم يقل عنهم خبرة حتى شغلته خبرة الناقد فى واحد من أبياته يقول فيه[1]:

وخَبَـرْتُ هــذا الدَّهــر خــبرة ناقــد   حتــى أَنــسْتُ بخــيره وبــشرِّه

إلى ما راح يطرحه من أبعاد خبرته حول منطق الصدق فى قوله جامعًا بين رؤيته للصدق الأخلاقى والصدق الفنى وبين فخره بشعره إذ يجعل بينهما عُرى وثيقة يصورها فى مثل قوله :

فــالعينُ تــرتع فــيما خــط كاتــبه   والـسمع يـنعُم فـيما قـال شـاعُره

فــإن وقفــتُ أمــام الحــى أنــشده   والـسمع خائـر لـو تفنـى جواهـره

أبــا الحُــصين وخــيرُ القــول أصــدقُه   أنـت الـصديق الـذى طابـت مخابـره

ولا شك أن لمنطق الصدق عند أبى فراس معيارًا آخر ينأى به عن مبالغات المحترفين من ذوى التكسب وأصحاب العطايا والهبات من شعراء البلاط على نحو ما رأيناه فى رؤية البحترى لمقياس المبالغة فى الشعر (وقد مر بنا فى نظرية الشعر عنده).. ومن الصدق إلى تفاصيل مواد الصنعة ومقوماتها يميل الشاعر ميلاً إلى عرض مفاهيمه حين يتحدث عن القريض والشعر، والألفاظ ونظامها، والبديع ومعالمه فى قوله:

يـا بْـنَ الكـرام الـصيد جـاءت كـريمة   أيـن الكـرام الـصيد والـسادة الغـر

فـضلت بهـا أهـل القـريض فأصبحَتْ   تحـية أهـل الـبدو مؤنـسة الحـضر

(١) الديوان ص ٧٢.

ومـثلك معـدومُ الـنظير مـن الـورى وشـعرك معـدوم الـشبيه مـن الـشعر
كـــأن علــى ألفاظـــه ونظامـــه بدائعُ ما حـاك الـربيع مـن الزهر[1]

وكذا كان موقفه من العروض كمصطلح نقدى، وكان مطلبه لبذل الجهد فى صياغة الشعر من خلال موسيقاه التى اعتد بها سمة مميزة لفن الشعر فى قوله:

تـــناهضَ القـــومُ للمعـــالى لمـــا رأوا نحـــوها نهُوضـــى
تكلفـــوا المكُـــرمات كـــدًا تكلُّـــفَ الـــشعر بالعـــروض

وعلى هذا النهج تكرر حواره فى فخره بشعره من خلال حرص واضح على توظيف المصطلح، والتوقف عند المديح نوعًا أدبيًا شغل به كبار شعراء جيله، فكأنما أراد أن يدلى بدلوه فى مشكلة قصيدة المدح موزعة بين التعقيد والبساطة توزيعها بين الاحتراف وغيره فى قوله[2]:

أمـــا والله لا يمـــسين حـــسرى يلقفـــن الكـــلام ويعـــتذرنه
ولكـــن ســـوف أوُجـــدهن وصـــفا وأبـــسط فـــى المـــديح كلامهـــنه

ومثله كان ما عرضه من الكلام والمعانى فى تشبيهه:

كـــسونا أخوتـــنا بالـــصفاء كمـا كُـسيَتْ بـالكلام المعانـى[3]

ولعل قضية (اللفظ والمعنى) راحت تطل على استحياء من وراء مثل تلك الإشارات التى عمد إلى رصدها فى بعض قصائده ومقطعاته.

ويلح علينا هنا سؤال حول موقف الشاعر من صناعة أسلافه، لاسيما إذا كان

---

(١) الديوان ص ٩٥.
(٢) نفسه ص ١٧٠.
(٣) نفس ص ١٧٢.

مِمَّنْ مالوا إلى توظيف المصطلح النقدى فى خدمة مفاهيمه- كما رأينا- وهل أبدى تمردًا أو رفضًا للموروث أم أضاف إليه وجدَّد فيه ؟ وما معايير التعامل معه والمعالجة من خلاله؟ وما طبيعة التحفظ الذى طرحه حوله؟

لعله كان الحرص على تقليد القدماء فى كثير من مقدماته على اختلاف موضوعات شعره، ولعله جمع أيضًا بين مقدمتين فى قصيدة واحدة على نحو ما استهل به قصيدته الرائية قائلاً[1]:

كيف السبيلُ إلى طيف يزاوره	**والنوم فى جملة الأحباب هاجره**

ليستمر بعدها فى عرض المشهد من خلال التعريج على تصوير رحلة الظعينة، حيث يتوقف أمام المشهد كما صنع شعراؤه الكبار على طريقة كعب بن زهير ومن قبله أبوه زهير، فإذا بأبى فراس ينحو نفس المنحى أمام ذكريات الظعينة وعالم الرحيل ومشاهد البين فى قوله[2]:

ما أنس لا أنس يوم البين موقفنا	**والشوق ينهى البكا عنه ويأمره**
وقولها ودموع العين واكفة	**هذا الفراق الذى كنا نحاذرُه**
هل أنت يا رفقة العشاق مخبرتى	**عن الخليط الذى زُمَّتْ أباعره**
وهل رأيت أمام الحى جارية	**كالجؤذر الفرد تقفوه جآذره؟**
وأنت يا راكبًا يُزجى مطيته	**يستطرق الحىَّ ليلاً أو يباكره**
إذا وصلت فعرِّض بى وقُل لهمُ	**هل واعد الوَعْد بين البين ذاكره؟**

وفى مطلع قصيدته التى ينفى فيها عن نفسه الشاعرية إذا ما ارتبطت بالمدح يتوقف أيضًا مع (الطيف) من منظور موروث أموى حين يعرض لخيال العامرية على حد تصويره:

---

(١) الديوان ص ٧٨.

(٢) نفسه ص ٨٠.

لعـــل خـــيال العامـــرية زائـــر فيـسعد مهجـود ويـسعد هاجـر[1]

ولكنه على مستوى الصراع بين القديم والمادة الجديدة لم يكن ليسير فى أى من الاتجاهين إلا أن يحاول الجمع بينهما فى صيغة فنية متوازنة قد يوهمنا بعكسها أحيانًا حين يقول وقد ارتدى ثوب الناقد:

أيـشغلكم وصـفُ القـديم؟ ودونـه مفاخـرُ فـيها شـاغلٌ ومآثـر[2]

فمع تلك الصراحة فى احتكاكه بالقديم لم يكن لينأى عنه بقدر ما راح يدور فى فلكه فى مواقف كثيرة بدت أكثر عمقًا عما رأيناه فى مشاهد الطيف إلى تعميق لوحة الظعينة بشكل أكثر وضوحًا[3]:

لـولاك يـا ظبـيةَ الأنـس التـى نظـرت لمـا وصـلن إلى مكروهـىَ الحـدَقُ

لكن نظرتُ وقد سار الخليطُ ضُحىً يناظـر كـلُّ حـسن مـنه مُـسترق

مما يكاد يذكرنا - على الفور - بمنطق زهير حول طبيعة التحديد الزمانى والمكانى وبقية أبعاد الموقف الغزلى فى معلقته:

بكَــرنَ بُكــورًا واســتحرْنَ بــسُحْرَةَ فهُـنَّ لـوادى الـرَّس كالـيد للفـم

وفــيهن مَلْهــىً للــصديق ومنظــرٌ أنــيقٌ لعَــيْن الناظــر المتوســم

فإن تعمقنا معه الصورة إلى أقصى درجات المحاكاة للقدماء استوقفنا عنده ذلك الطلل الصريح الذى لم يجد حرجًا ولا وجلاً فى عرض بعض لوحاته من خلاله على غرار قوله[4]:

---

(١) الديوان ص ٨١.
(٢) نفسه ص ٨٤.
(٣) نفسه ص ١١٦.
(٤) نفسه ص ١٤٣.

قِـفْ فـى الرسـوم المسـتجا	ب وحـيِّ أكـنافَ المـصلىَّ
فالجوسـق الميمون فالسـدُّ	قْيا بهـا فالنهـر أعْلـى
تلـك المـنازلُ والمـلا	عـب لا آراهـا الله مَحْـلا
أوطنـتُها زمـنَ الـصبا	وجعلـتُ (منـبج) لى مَحَـلاَّ

حيث يبدأ من صيغة الأمر وذكر الرسوم والأحياء، إلى تفصيل الأماكن عطفًا بالفاء بما توحى به من صور التقريب النفسى بين تلك الأماكن، وإن كان الشاعر قد حاول تلوين الصورة الطللية بلون جديد واقعى حين ربطها بماضى الصبا وذكريات الطفولة، مما يدفعه إلى الدعاء لها بالسقيا كما دعا القدماء من قبله، وكأنه تأكيد منه لاستدعاء الماضى فحسب.

وتتسع لديه دائرة الإحساس بجوهر الطلل، ويتكشف عنده مزيد من الوعى بحقائقه باعتباره مثيرًا صناعيًا لذكريات صاحبه القديمة، فيرمى إلى كشف صورة أكثر عمقًا من هذا الوعى فى مطلع القصيدة، ثم يعاود الحوار حول نفس البُعد من خلال خطابه للصاحبَيْن حيث يقول فى المطلع أولاً:

أتعـز أنـتَ علـى رسـوم مغـانِ	فأقـيمُ للعـبرات سـوقَ هـوان
فـرضٌ علـيَّ، لكـل دار وقفـةٌ	تقـضى حقـوقَ الـدار والأجفـان
لـولا تذكُّـر مَـنْ هـويت بحاجـر	لم أبـك فـيه مـواقدَ الـنيران

ليستكمله بالملمح الآخر، وكأنما قصد من ورائه إلى تأكيد المشهد الأول:

يـا واقفـان معـى علـى الطلـل اطلُـبا	غـيرى لهـا، إن كُنـتما تقفـان
مـنع الوقـوف علـى المـنازل طـارقٌ	أمـر الدمـوع بمقلتـى ونهانـى
إنـا ليجمعُـنا الـبكاءُ وكلُّـنا	يبكـى علـى شجن مـن الأشـجان

فهو الوقوف- والوقوف تحديدًا- على الطلل وهو التعليل لضرورته وحتميته، وهو الاستيقاف والاستعانة على تجاوز الموقف الكئيب لدى الشاعر من خلال الرفاق، وهو البكاء والاستبكاء من خلال مشهد الدموع، وهو الشجن الذى يبدو خيطًا جامعًا بين بكائيات الشاعر سواء أكانت على الطلل أم على غيره.

وفى قصيدة من قصائد فخره نراه يصرح ببكائه الطللى- أيضًا- دون تردد حيث يقول:

أبـــــتْ عــــــبراتُهُ إلا انــــــسكاباً	ونــــــار غــــــرامه إلا الـــــتهابًا
ومــــن حـــق الطلـــول علــــىَّ ألاَّ	أغـب مـن الدمـوع لهـا سـحابًا
ومـــا قـــصَّرْتُ فـــى تـــسآل ربـــع	ولكنَّـــى ســـألتُ فمـــا أجابَـــا

حيث يبنى المشهد على التشخيص لدموعه وعبراته ربطًا بتجربة الهوى والفراق التى عاشها، وإذا بالدموع تجد مساحة واسعة فى التصوير، ثم سرعان ما يربطها بالسؤال .. إنه سؤال الشاعر الإنسان للطلل الجماد وإن كان يدرى- تأكيدًا- بغيبة الإجابة !

وربما لاح له فى الأفق الشعرى أن يذكر الطلل فى غير مقدمة ولا مطلع، وكأنما جدّد ـ نسبيًا ـ فى حواره من خلاله من حيث تلوين موقعه من القصيدة، ولكنه- فى معظم الأحوال- لم يكد يخرج عن السياق الغزلى من حيث المطلب الطللى ذاته على نحو ما يصطنعه بعد تمهيد فى الغزل، ليقول فى أعقابه وكأنه يتوجه به:

وإذا مــــررْت علــــى الـــديار غُديــــة	إقــرا الـسلام علــى ديــار الهيــثم

حيث يشكل البيت تشكيلاً طلليًا تراثيًا من واقع المرور على الديار، وواجب التحية التى لابد أن يوجهها إليها، ونسبتها إلى أهلها، وتحديد البعد الزمانى للحدث وصاحبة الطلل، وكأنه يستوحى –فى كل- أركان الصورة من خلال أصداء تحية القدماء التى صاغ منها زهير جانبًا فى قوله:

فلمـا عـرفتُ الـدار قلـتُ لـربعها ... ألا عِمْ صباحًا أيها الربعُ واسلم

أو قول عنترة:

يـا دَارَ عـبلة بالجِـواءِ تكلمـي ... وعِمِى صباحًا دارَ عبلةَ واسلمى

ثم تمتد أمامه مشاهد الأطلال، وتتسع مساحاتها لتتلاقى مع صور الرحلة فى نمطها التقليدى أيضًا، وكأنما أدرك الشاعر أهميتها كنموذج عريق يجب الإشارة إليه، أو التوقف عنده، فلم تبرأ منها منظوماته، بل أصَّل من خلالها لواجب الولاء لكل دقائق موروثه وتفاصيله على اختلاف درجات التصوير، وتعدد مستوياته من مثل قوله فى رائيته[1]:

أيـا راكـبًا بأغـواد رحلـه ... عذافـرةٌ عيرانـةٌ وعذافـرُ

ألكنـى إلى أفـناءِ بكـر رسـالةً ... على نأيها وهى القوافى السوائر

على أن الرحلة هنا قد بدت موجزة مقتضبة، وكأنها مجرد معبر خاطف ظل دالاً على اعتداده بالقديم ابتداءً من مجرد الرغبة فى الإشارة إليه فحسب، وربما أطال قليلاً فى حوارات أخرى بدت أكثر دلالة على تمثُّله لقسمات المشهد الموروث على نحو من قوله[2]:

يقـولُ صـحابتى والليـلُ داجٍ ... وقـد هـبَّت لـنا ريـحُ الـصباح

لقـد أخـذ الـسرى والليـلُ مـنا ... فهـل لـك أن تـريح بجـوٍّ راح

فقلـت لهـم علـى كُـرو: أريحـوا ... ففـى الـذملان روُحـى وارتياحـى

حيث مال إلى تصوير الرحلة زمانًا ومكانًا، كما استوقفته ضروب سير الإبل

(١) الديوان ص ٨٤.
(٢) نفسه ص ٤٤.

حتى كاد يتوحد معها توحد أبى الطيب المشهور فى قوله (من قصيدته الميمية فى الحمى):

عـيونُ رواحلـى إن حِـرْتُ عينـى　　　وكـلُّ بغـام رازحـة بُغامـى

وعلى كل فقد أراد أبو فراس أن يرضى فى نفسه أشياء كثيرة تجاه الموروث من جانب تفاعله مع حس المعاصرة وعمق التجديد من جانب آخر، خاصة أن الرجل بدا شديد الحرص على عروبته التى لم تُشب بشائبة، ولم يكن من الشعوبيين بقريب من قريب أو بعيد- بالتأكيد- وفى هذا الإطار من التجديد نظم عددًا كبيرًا من قصائده بلا طلل ولا رحيل، وكأنما انطلق من إساره فبدأ أحيانًا بمقدمات مغايرة، أو حتى ربما اختصر الطريق فبدأ بلا مقدمات، كما صنع فى خطابه لسيف الدولة – مثلاً- فى مطلع قصيدته[1]:

أسـيف الهُـدى وقـرى العَـرب　　　عـلام الجفـاءُ؟ وفـيم الغَـضَب؟

وفى غير الطلل والظعائن تبدو شذرات أُخر كاشفة عن تراثية الشاعر الأمير عربى النسب، والذى قد يتناص أحيانًا مع مقولات بعض الشعراء على نحو ما عرضه من تأثر واضح بطرفة بن العبد فى قوله:

أيـا قومـنا لا تنـشبوا الحـرب بينـنا　　　أيـا قومـنا لا تقطعـوا الـيد بالـيد

عـداوة ذى القربـى أشـد مـضاضة　　　على المرء من وقع الحسام المهند[2]

مما يقارب شدو ابن المعتز الذى مر بنا وقد تناص مع امرئ القيس:

خليلـى بـالله اقعُـدا نـصطبح بـلا　　　(قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)

وعلى طريقتهم فى خطاب المثنى والخليلَيْن ترددت لديه الصيغة على نحو ما سبق

---

(١) الديوان ص ٣٠.

(٢) نفسه ص ٦٢.

وتردد من أشباهها، على منهج حوارى أجاد عرضه، وكشف فيه عن أبعاد نفسية عميقة كان يعيشها وجدانيًا فى مثل قوله[1]:

خليلـــــىَّ خليّانـــــى ودَمْعـــــى	إن فـى الدمـع راحـةَ المكْـرُوب
مـــا تقـــولان فـــى جهـــاد محـــب	وقـف القلـبُ فـى سـبيل الحبيـب
هـــل مـــن الظاعـــنين مُهـــدٍ سـلامى	للفَتـى الماجـد الأريـب الأديـب

بل ربما امتد التقليد إلى رصد توحُّده مع بعض أعلام القدماء حين يذكرهم ويحكى فضلهم، أو يميل إلى سرد أخبارهم ويرصد جانبًا من الانتماء إليهم على نحو قوله[2]:

وحُكمـى بكـاءُ الدهـر فـيما ينوبُنـى	وحكـمْ "لبـيد" فـيه حـولٌ مجـرَّمُ
ومـــا نحـــنُ إلا "وائـــل" و"مهلـــهل"	صـــفًا وإلا "مالـــك" ومـــتممُ

إنه وجود الذات فى خضم القديم، ربما بنفس القدر الذى عاش الشاعر فى زحام عصره ومشكلات عالمه.

أما من حيث الوظيفة فكان من الطبيعى أن يختلف موقف أبى فراس عند شعراء الاحتراف والتكسب، حيث يظل الأقرب إلى التصوُّر أن يستكمل حلقة المادحين الأمراء، فبدا قريبًا فيها إلى منهج عبدالله بن المعتز الذى مر بنا طرح نظريته ومنهجه وصيغ حواره حول ممدوحيه، أو منطقه الانفعالى الصادق إزاء من يمدحهم، خاصة من كان منهم أقل منه منزلة ومكانة، وربما قاربت لهجة أبى فراس منطق مدح ابن المعتز لأسرته العباسية على الإطلاق، أو لابن عمه المعتضد بالله على وجه الخصوص.

---

(١) نفسه ص ٢٦.

(٢) الديوان، ص ١٤٩.

ولعل الدائرة هنا تقارب سالفتها خاصة من زاوية الصلة الوثيقة التى تحكيها قصة العلاقة بين أبى فراس وابن عمه سيف الدولة، ثم من زاوية احتمائه بالبيت الحمدانى الذى ينتمى إليه، فيختلط لديه المدح بالفخر ـ آنذاك ـ صراحة ـ على حد تعبيره ـ فى قوله(١):

وكـيف أعـيبُ مـدحَ شمـوس قومـى ... ومـن أضـحى امـتداحُهم امتداحـى

فهى وظيفة ذاتية تتداخل فيها الأنا مع " النحن " فى توحُّد شبه تام، فالشاعر يجد نفسه فى قومه وفى مدح ابن عمه وفخره بذاته جميعًا، مما يكاد يذكرنا بذوبان ذات عمرو بن كلثوم فى تغلبيته الطاغية على مدار معلقته كلها.

ومن هنا سجل الشاعر لنفسه رؤية خاصة امتدت إلى منطق العطاء ودائرة التكسب، مما لا ينطبق عليه بحال، وإنما ينطبق على كبار المادحين من أهل الاحتراف وذوى الصنعة، وكأنما فلسف رؤيته لذلك العطاء فى ذاته كموقف نقدى بدا مرتبطًا – إلى حد بعيد وواضح – بتوظيف الشعر فى مثل قوله(٢):

لـيس جـودًا عطـية بـسؤال ... قـد يهـزُّ الـسؤالُ غـير الجـواد

إنمـا الجـودُ مـا أتـاك ابـتداءً ... لم تـذق فـيه ذلـة الـترداد

بل قد يطول الموقف لديه، وربما تتعدد تفاصيله حول فهمه للوظيفة وطبيعة وعيه بأبعادها خاصة حين ينفى عن نفسه صراحة أن يكون مداحًا أو شاعرًا فى أبياته المشهورة.

ولا أنـا فـيما قـد تقـدم طالـبٌ ... جـزاءً ولا فـيما تأخـر وازرُ

يـسر صـديقى أن أُكَثـرٌ واصـفى ... عـدوى وإن سـاءته تلـك المفاخـرُ

(١) الديوان ص ٤٦.

(٢) نفسه ٦١.

نطقت بفضلي وامتدحت عشيرتي وما أنا مداح ولا أنا شاعر

إذ يأبى أن ينتمي إلى كتائب المحترفين، أو يدرج ضمن قوائم المتكسبين بأشعارهم، ولذا ينفي عن نفسه الشاعرية إذا ارتهنت بهذا المنطلق المرفوض من جانبه ضمن كتائب الساعين وراء ممدوحيهم.

وربما اختتم بعضًا من قصائده بحوار أكثر تفصيلاً حول مفهوم الوظيفة لدى أهل التكسب والاحتراف ـ أيضًا ـ كما أورد على لغة الخطاب التى صاغها قائلاً[1]:

يا منفق المال لا يريدُ به إلا المعالى التى يؤثلها

أصبحت تشرى مكارمًا فضُلاً فداؤنا قد علمت أفضلها

لا يقبل الله قبل فرضك ذا نافلة عنده تنفُّلها

وكأنما وحد بين مفهومه لمنطق المادح ومنطق الممدوح معًا فما شغل بضياع ذات المادح وتضاؤله، بل كأنما استهجن من الشعراء من صنع ذلك حتى اختفت ذاتيته اختفاء بشار أمام عُقبة بن سلم حين قال فى مدحه:

صنعتنى يداه حتى كأنىّ ذُو ثراء من سِرِّ أهل الثراء

وكأن استهجانه قد امتد إلى المدح حين أصبح سوقًا للنفعية والارتزاق، ومجالاً رحبًا للنفاق والمداهنة، وكأنما ظل رافضًا لمنطق بشار أيضًا فى نفس القصيدة:

يشترى الحمد بالثنا ويرى الذ م فظيعًا كالحية الرقشاء

وهكذا تظل لرؤية أبى فراس خصوصيتها وتميزها كما تظل مصداقيتها دالة على صدورها عن إمارته الفذة التى لم يتنازل عنها تحت أى من ضغوط ظروفه وأحواله فى الأسر وغيره.

---

(١) الديوان ص ١٣٥.

وقد استطاع على مدار نظريته أن يتسق مع نفسه، وأن يبرأ من مغبة الانقسام الداخلى عليها، فأشبع فيها حس الإمارة ومنطق السيادة من خلال ضروب التزاوج التى أجاد صناعتها بين موروثه ومواد ثقافة عصره فى آن واحد.

الفصل الثالث

تداخل النظرية فى تقاطعات الإبداع

أبو الطيب بين النظرية والخصومات

وليس القصد من وراء التعرف على النظرية هنا أن نتخذ من المتنبى ناقدًا أكثر من كونه شاعرًا، وإلا سرنا معه فى الاتجاه الذى تراءت له نفسه فيه أميرًا فى ثوب شاعر فتضخم طموحه، وكثرت معه معاناته، وزادت متاعبه، ولكن الموقف هنا يتحول إلى محاولة لتلمس ما وراء مصطلحات الشاعر من دلالات اقترب بها من عالم النقاد، والتقط منها ما شغل عليهم بيئتهم، وطال حولها حوارهم، واشتد حوله جدلهم.

وعلى منهج "نظرية الشعر" عند أبى تمام حين رهنها بدقة الصنعة، والوعى بقيمة الفكر فى مساندة الشعور فى منطقة الإبداع، نجد الموقف يتكرر حين يشغل المتنبى بصورة تتكشف من خلالها حقيقة تلمذته على أبى تمام، ورغبته فى الاقتداء بمسلكه الفنى ابتداء من سيطرة ذلك المنطلق العقلى الذى جعل محوره فيه الفكر وضروب الكد الذهنى، وما يتعلق بهما من صور الإبداع على ذلك النحو الذى صوره قوله عارضًا مبالغته فى المدح الذى يعز حتى على الأفكار الإلمام بجوهره:

يـدقُ علـى الأفكـار مـا أنـتَ فاعـلٌ   فـيترك مـا يخفـى ويأخـذ مـا بـدا[١]

وكذا كان ما عرضه ربطًا بين الفكر والخواطر التى تداعب صاحبه قائلاً:

إذا تغلغــل فكــرُ المــرء فــى طــرف   مـن مجـده غُـرفت فـيه خَوَاطـرُه[٢]

---

(١) الديوان ٢/ ١٢.

(٢) الديوان ٢/ ٢٢٣.

وعلى غراره كثُر حديثه عن دقة الفكر، وما ورد على نفس المستوى من الاستغراق فى مبالغاته من نفس المنظور الذى سجله قائلاً:

يتيه الدقيقُ الفكر فى بُعد غَوره ويغرق فى تياره وهو مُصقِع[1]

ليبدو أشد انشغالاً بكثرة من هذا الفكر على نحو ما طرحه قوله:

كثرُ الفكرُ كيف نهدى كما أهدت إلى ربها التريس عباده[2]

وإذا "بالفكر" أيضًا يبدو قرين السهد والأرق، خاصة حين ينزلق به إلى عالم الغزلين، ألم يكن وسيلة من وسائلهم على النحو الذى عرضه قوله:

كثير سهاد العين فى غير عِلة يؤرقه فيما يُشرِّفه الفكر[3]

كما يبدو الفكر عنده وليد "التجارب" وقرينًا لها، فإذا بها تُعرض لديه ممزوجة بالفكر من جانب، وبالإلهام من جانب آخر:

وكفتك التجاربُ الفِكر حتى قد كفاك التجاربَ الإلهامُ[4]

وما أدق تأمل الشاعر لطابع الفكر كما شغل به من منطق العقل، وما يترتب عليه من ضروب الكد ومطالب الصنعة، وما قد يصيب العقل أيضًا من تعب وجهد، نتيجة هذا التأمل الطويل الذى يكشف مثل قوله:

أيها الباهرُ العقولِ فما تد رِكُ وصفا أتعبت فكرى فمهلا[5]

وإذا بالفكر يتقد أيضًا، ويشتعل لديه كما أورده فى منطقة تصويرية أخرى، حيث يراه فيها:

---

(١) الديوان ٢/ ٣٥٤.
(٢) نفسه ٢/ ١٥٧.
(٣) نفسه ٢/ ٢٢٩.
(٤) نفسه ٤/ ٢٢٣.
(٥) نفسه ٣/ ٢٥٢.

أشـــفق عـــند اتقـــاد فكـــرته   علـيه مـنها أخـاف يـشتعل[1]

وبذا يبدو حديثه عن الفكر تحت وطأة مثل هذا التكرار الذى شاع فى ديوانه ضربًا من الإدراك الواعى لما هو بصدده نظمًا. وإعجابًا منه خالصًا بطبيعة صدوره عنه - كشاعر صانع - وإلا ظل متلهفًا على منطقة الوجدان أو الشعور التى يمكن أن يحصر فيها نفسه بما يكفى لإهمال العقل أو إغفال دوره، ليرد بذلك على أصحاب الفلسفة، ممن أهملوا الوجدان فأسقطوه من الاعتبار حين اعتبروه طرفًا معاديًا للعقل والفكر، مما قد يجنى على قداستهما فى أنفسهم وفى غمار فلسفاتهم.

وهل كان حديث أبى الطيب عن الفكر إلا اعترافًا منه بطبيعة الصنعة الشعرية التى تحتاج أنماطًا من الكد والمعاناة، بما يدفع إلى احترام ذلك الفكر، خاصة حين يدرج ضمن عالم الإبداع، أو يتعلق بلحظة الإفراخ الفعلى للعمل. بل ربما بدا الفكر مصطلحًا شُغل به أبو الطيب نفسه نمطًا من أنماط العرض الدقيق الموازى لمصطلح الفهم ودقته، على نحو ما ترجمه قوله:

لألفـى ابـن إسـحاق الـذى دق فهمُـه   فأبـدع حتـى جـلَّ عـن دقـة الفهـم

ومن منطلق الفكر فى صورته الكلية العامة- كما وعى المتنبى وفهم أبعاده- يبدو الأمر مرتبطًا بتلك الصعوبة التى يجتازها لكى ينظم قصيدته، خاصة حين يأخذ الفكر لديه منحى آخر يرتهن بالصعود والارتقاء فى قوله:

مـــراقبُ صُـــعدِّتْ والفكـــرُ يتـــبعها   فجـاز وهـو علـى آثارهـا الشهب[2]

وكذا قوله تصويرًا:

لـــنوره فـــى سمـــاء الفخـــر مخـــترق   لو صاعد الفكرفيه الدهر ما نزلا[3]

---

(١) الديوان ٣/ ٣٢٩.

(٢) نفسه ١/ ٢٤٧.

(٣) نفسه ٣/ ٢٨٧.

فلم يشأ إلا أن يتخذ منه صورة كلية، وأن يجعله إطارًا عامًا يطرح من خلاله التفاصيل، ويتوقف فيه عند الجزئيات، ويستكشف من ورائه الأبعاد التى تستوقفه، ليأخذ من خلاصة وقفته تلك بُعدين متميزين:

أ- بعد شعرى يكاد يلتصق بدوره شاعرًا فحسب، فلا يتورع أن يردد شواهد صنعته من واقع عالم الشعر نوعًا أدبيًا، تعلق به ويعمقه، حين تخصص فيه وتفوق، وقد وزع من خلاله بين حالات نفسية متناقضة متباعدة، حيث يرى نفسه مرة يبيع الشعر فى سوق الكساد، وأخرى يغالى فى اعتزازه به وحرصه عليه، وفى الأولى لم يستنكف أن يعرض الموقف فى صراحة ووضوح من منطق تشخيصى صريح يقصد به إلى ممدوحه:

فسرتُ نحوك لا ألوى على أحدٍ	أحُثُّ راحلتىَّ الفقرَ والأدبَا[1]

وإذا به يبدو مشغولاً -وهذا طبيعى- بالشعر، فهو عمله وصناعته التى يجيدها (ألم يكن شاعر القرن الرابع بلا منازع؟) يوظف فكره فى سبيل التدقيق فيها، ولذا راح يطرح من حوله أقوالاً تحدد ماهية الشعر كما استقرت فى وعيه من هذا المنطلق، وترسم ما أصابها من ثبات أو تحول على ألسنة القديم والمولد من خلال إدراكه لها:

رأيتك توسعُ الشعراءَ نيلاً	حديثهم المولد والقديما[2]

وهو ما يربطه -أيضًا- بمنطق الوظيفة التى راح يضخمها، خاصة إذا ما تعلقت بممدوحه:

أحييت للشعراء الشعر فامتدحوا	جميع من مدحوه بالذى فيكا
وعلموا الناس منك المجد واقتدروا	على دقيق المعانى من معانيكا[3]

---

(١) الديوان.

(٢) نفسه ٣/ ١١٨.

(٣) نفسه ٢/ ١١٧.

ب- بُعد نقدى يكاد يسهم فى إدراج الشاعر واحدًا ممن نظَّروا لما طرحوه فى دائرة الإبداع الذى لا تحكمه البديهة، أو يهيمن عليه الارتجال فحسب، ولا تطغى عليه العفوية أو العشوائية، لا يقبل الشاعر بأى من ذلك أو تلك، بقدر ما يرصد ما ينظمه بناء على مقومات وأسس بينية يعرض منها -أول ما يعرض- فهمه لتلك الماهية وحدودها وأبعادها، ويلتقى من خلالها مع أستاذه حين جمع بين الفكر والشعور منذ تعلق بالبيت المصهرج ليعارض شطرًا لأبى نواس صور فيه ممدوحه كالدهر (فيه شراسة وليان) ليقول معارضًا ومتجاوزًا مستوى الصورة:

شرست، بل لِنت، بل قاينت ذاك بذا — فأنت لا شك فيك السهل والجبلُ

فعلى مستوى هذا المنهج كانت مسيرة أبى الطيب حين استوقفته تلك الماهية، فرأى الشعر من خلالها إعمالاً لمزيد من الجهد من خلال الرؤية والتأمل والتفكر، وهو ما انعكس ـ تطبيقًا ـ على معالجات متميزة له ألح عليها، وجرى وراءها جريًا على لغة التميز المطلق الذى أراده لممدوحه ـ مثلاً ـ حين أفرده بين الأنام، وقلب كل الصور إزاء كرمه، وأثار الدهشة والتعجب أمام مكانته التى أعجز عنها قرناءه من البشر:

يُقصرُ عن يمينك كلُّ بحرٍ — وعما لم تُلقهُ ما ألاقا

ولولا قُدرةُ الخلاقِ قُلنا: — أعمدًا كانَ خلقُك أم وفاقا؟

وعلى نهجها -أيضًا- راح يرسم له مشهدًا آخر ينطلق فيه من المستوى نفسه من المبالغة المطلقة:

شخصَ الأنامُ إلى كمالك فاستعذْ — من شرِّ أعيُنهم بعيب واحد

وهو ما غلب أيضًا على معالجته للتشبيه الضمنى الذى يرمى به إلى تأكيد منطقه حول طبيعة هذا التفرد، وكأنما جعله غاية فنية يرمى إليها بعديد من الصور:

فإن تفُق الأنام وأنت منهم — فإن المسك بعضُ دم الغزالِ

وبذا تبدو الأداة محور التقاء بين الشاعرين أبى تمام والمتنبى، منذ أعلن الشاعر عن نفسه إعلانه عن نظريته حولها، وطبيعة صدوره فى إبداعه من منطلق الجمع بين الفكر والشعور، مما يعطيه الحق- وهاذ طبيعى- فى إعمال الصنعة الشعرية والوقوف على مقوماته وموادها، والتوليد فى المعانى ورسم المشاهد، وتعقيد الصور، وكأنما شاء الشاعر أن يترجم مدلول النظرية فيما يتعلق بالماهية فى تناوله للأداة على النحو الذى يمكن قراءته أيضًا من خلال قراءة سطورها التى أبدعها فكانت شواهد شعرية ونقدية فى آن واحد.

ذلك أن أداة الشعر قد شغلت أبا الطيب كنعصر آخر من عناصر التنظير، فكشف عن لغته الخاصة التى يعيها ويفهمها، وظهرت قسماته التى التقطها من ضجيج البيئات النقدية حول قضية اللفظ والمعنى ومشكلة السرقات، وما فى الشعر من نظم ينهض على أساس من فهمه له من مثل قوله:

دعانى إليك العلمُ والحِلمُ والحجى   وهذا الكلامُ النظمُ والنائل النثر[1]

وكثر عنده ذلك الحوار المتكرر حول اللفظ كأساس للشعر ـ كنوع أدبى ـ بل يشغل بما قد يعتوره من غرابة تتجاوز حدود العمق والصنعة إلى درجة الإغراب والتعقيد:

تيممنى وكلك مادحًا لى   وأنشدنى من الشعر الغريبا[2]

ومن هنا يأتى توظيف الشعر عنده شديد الارتباط بهذا الفهم الواعى للأداة ومقاييس التفرد فيها، ابتداء من حيث انتهى غيره من الشعراء، أو خوضه فى المجالات الغيرية يجعله مدافعًا -عن قضاياه الذاتية، خاصة من خلال ذلك الحماس الشديد الذى يعرضه مثل قوله:

(١) الديوان ٢/ ٢٦٢.

(٢) نفسه ١/ ٢٧٢.

ألا ليت شعرى هل أقول قصيدة ... فلا أشتكى فيها ولا أتعتَّبُ

وبى ما ذود الشعرَ عنى أقله ... ولكنَّ قلبى يا ابنة القوم قُلّبُ[1]

ولذلك راح يوفر لشعره من ألوان الفصاحة ما يمكنه أن يعتد به، ويرفع من مكانته حتى يكاد يصارع الشعر نفسه فى علو المكانة.

قد هذبت فهمه الفقاهة لى ... وهذبت شعرى الفصاحة له[2]

وتمتد ثقته إلى مكانة شعره، وبالضرورة مكانته هو، بما يدفعه إلى تكرار الفخر المطلق على غرار قوله:

قواف إذا سرنَ عن مقولى ... وثبن الجبال وخُضْن البحارا

ولى فيك ما لم يقل قائل ... وما لم يسر قمرٌ حيث سارا[3]

وإذا به من خلال ملكته فى إطار هذا التميز يفتخر به وبها، إذ يرى فى نفسه شاعر اللفظ والمعنى الدقيق جميعًا، كما صح لسيف الدولة من المجد على نفس النسق:

شاعرُ المجد خدنهُ شاعرُ اللفـ ... ـظ كلانا رب المعانى الدقاق[4]

وإذ به – أيضًا- يردد مصطلح "اللفظ" فى أكثر من موقف، كأن يربط بين دقة اللفظ، وطبيعة الاختيار، وتميز الفصاحة من خلاله:

فصيحٌ متى ينطق تجد كل لفظةٍ ... أصُول البراعات لها تتضرعُ[5]

ولا تكاد تتوارى لديه عند ذاك اللفظة المفردة، خاصة إذا ما بدت قيمة متميزة،

---

(١) نفسه ١/ ٣٠٤.
(٢) نفسه ٣/ ٣٩١.
(٣) الديوان ٢/ ١٩٨.
(٤) نفسه ٣/ ١١٠.
(٥) نفسه ٢/ ٣٥٣.

تلتقى فيها الدلالات، وتستوعب الوصف، وتعبر عن الموقف بها لا يؤديه غيرها فى هذا الموضع بالتحديد:

ومـن اللفـظ لفظـة تجمـع الوصـ ـــفَ وذاك المطهـم المعـروف[1]

ثم يأتى على ما هو أدق من ذلك، حيث يستوقفه تركيب اللفظ من حروفه على نهج رجال البلاغة، ممن شغلوا أنفسهم باتساق تلك الحروف فى فصاحة الأداء، واشتراطهم عدم تنافرها أو فجاجتها ضمانًا لفصاحة اللفظ وقبول المتلقى له، فربما أشار إلى تعامله مع الحرف بدءًا من مثل قوله:

يقُـومُ مقـامَ الجـيش تقطـيبُ وجهِـهِ ويستغرقُ الألفاظ من لفِظِه حَرف[2]

ومنه كانت انطلاقته ليزاوج بين اللفظ والمعنى جامعًا بينهما من منطلق البيان والفصاحة فى أكثر من موقف، على نحو ما عرضه قوله مفتخرًا بلفظه ومعناه ومكانته جميعًا على نحو ما رأيناه آنفًا.

وقد يعلق باللفظ ما يتكون منه من حروف تأخذه فيها صنعته التى أبرزها قوله فى ممدوحه، وقد قصره على كلمة الحمد بحروفها الثلاثة الأصلية:

تملـك الحمـد حتـى مـا لمفتخـر فى الحمد حاءُ ولا ميمٌ ولا دال[3]

كما يقرن بينه- أى اللفظ- وبين الفهم انطلاقًا من اتساق حروفه، إلى ما يوظفه فيه من تصوير يعتمد فيه على اللفظ كطرف ثان فى تشكيل الصورة:

نـتاجُ رأيـك فـى وقـتٍ علـى عجـل كلفـظ حـرف وعـاهُ سامعٌ فهـم[4]

(١) نفسه ٢/ ٢٢.
(٢) الديوان ٢/ ٢٨.
(٣) نفسه ٣/ ٤٠٥.
(٤) نفسه ٣/ ١٣٨.

وكثيرة عنده شواهد ذلك التوظيف التصويرى الذى يتخذ فيه من اللفظ أداته الأولى لبيان ملامح بنية الصورة فى طرفها الثانى، على نحو مما قاله فى ممدوحه أيضًا:

النـــاسُ أيـــضًا لم يـــروك أشـــباهُ　　　والدهـــرُ لفـــظٌ وأنـــت معـــناهُ[1]

وهو إنما يقصد بذلك إلى القران بين اللفظ ومعناه، مما شاع فى البيئة النقدية أيضًا، فكان واحدًا من صراعات مدارسها من لدن نقاد العصر العباسى الأول حول الفصل بين اللفظ والمعنى، أو الأخذ بما بينهما من توحد واتساق، ثم يستوقفه ذلك التفاعل بين اللفظ ومعناه مرة أخرى فى سياق المديح:

تـــــشرقُ تـــــيجانه بعـــــزته　　　إشـــراق ألفـــاظ بمعـــناها[2]

وهو ما طرح له نقيضًا فى رؤيته لمكانة اللفظ حين يبدو بلا معنى، وعندئذ يأخذ منه موقف الرفض الذى يصوره من خلاله مجرد هراء لا قيمة له:

ولـــولا كـــونكم فـــى الـــناس كانـــوا　　　هـــراء كـــالكلام بـــلا معانـــى[3]

وكأنما ظل اللفظ شاغلاً للمتنبى باعتباره أداة تلتقى مع المعنى، وتكتمل به الصورة، ثم باعتبار الوظيفة التى يلصقها به، فإذا به يؤثر عن طريقه فى الخصم، فيتركه مدحورًا على نحو تصويره:

انـــصرْ بجـــودك ألفاظًـــا تـــركت بهـــا　　　فى الشرق والغرب من عاداك مكبوتا[4]

وبين اللفظ والمعنى تستوقفه تلك المصطلحات التى ازدحمت بها البيئة فى إطار من الرؤى البلاغية أو الإعجازية، فحاول أن يلم منها بطرف يطوعه فى شعره ويصدر عنه، ويصوغه بين أبياته :

---

(١) نفسه ٤/ ٤٩٨.

(٢) نفسه ٤/ ٤٩٨.

(٣) الديوان ٤/ ٤٩٦.

(٤)نفسه ١/ ٣٤٥.

بلغــتهُ الــبلاغةُ الجهــد بالعفــو ونـــال الإســـهاب بالإيجـــاز
ولـــنا القـــولُ وهـــو أدرى بفحـــوا ه وأهـــدى فـــيه إلى الإعجـــاز[1]

وأكثر ما كان انشغاله بتلوين الألفاظ، واستخدام الألوان البديعية منها كلون أدبى أخذ نفسه به، وأدرك قيمته فى تزيين فنه على منهج أستاذه أبى تمام دون قصد إلى بلوغ نفس المستوى من التكيف أو التكلف:

ذكـــر الأنـــام لـــنا فكـــان قـــصيدة كـنتَ الـبديع الفـرد مـن أبـياته[2]

ويشتد به الحرص على تلوين الاستخدام فيجره إلى منطقة التوظيف الموضوعى التى شغله منها المدح بالدرجة الأولى، وكأنما أراد أن يرد للمدح اعتباره، وكذا لنفسه من خلال مدائحه:

وإن مـــديح الـــناس حـــقٌ وباطـــلٌ ومـدحُك حـقٌ لـيس فـيه كـذاب[3]

وإن كان قوله لا ينأى عن مبالغته التى درج عليها، وعُهدت عنه، وشاعت فى كثير من صوره، فإذا بالشعر يبدو عاجزًا عن الإحاطة بصفات ممدوحه أو الإلمام حتى ببعضها :

ومـــا كـــان تركـــى الـــشعر إلا لأنـــه تقصر عن وصف الأمير المدائح[4]

فهو يجمع بين لغة شعراء التكسب وبين أصحاب الاتجاه المضاد لهم منذ وضع شروطه أمام ممدوحه حين رفض أن يقف بين يدى سيف الدولة، وسن الجلوس

---

(١)نفسه ٢/ ٢٩١.
(٢) نفسه ١/ ٣٥٧.
(٣) الديوان ١/ ٣٥٧، ويبدو أنه يتجاهل ذلك أو غيَّر وجهته عند كافور حين عرَّض به قائلاً:
وأسود مشفره نصفه يقال له أنت بدر الدجى
وكأنما تجاهل أنه كان واحدًا من مادحيه الطامحين إلى عطاياه وهباته.
(٤) نفسه ١/ ٣٢٦.

لأول مرة بين المادحين فى إلقاء مدحته، كما رفض تقبيل الأرض بين يديه، وأضاف إلى الموقف ما يدعمه فنيًا من واقع ذلك الحرص على توزيع القصيدة شركةً بينه وبين ممدوحه، فلا نكاد نراه فى زحام لوحة المديح إلا معتدًا بنفسه، كثير الفخر بها، حتى ليكاد يوزعها بين الموضوعَيْن، حيث تهيمن الأنا على مقدمة القصيدة، ثم تقتحم موضوعها فى منطقة الفخر إن لم تجد قناعتها الكاملة فى تصوير المقدمات، على نحو ما صاغه سخرية من النسيب، ومدى الصدق فيه فى مطالع المدح خاصة :

إذا كان مدحُ فالنسيب مقدم ... أكل فصيح قال شعرًا متيم؟!

ومنه كان المنطلق إلى معالجة الموضوع، فلا يكد يتوقف عند حد، حيث تسير عليه ذاتيته أيًا كان ممدوحه، فإذا هو إمام سيف الدولة وهو أفضل ممدوحيه:

فأبْلِغْ حاسديَّ عليك أنى ... كبا برقٌ يحاول بى لحاقًا

وإذا هو أمام كافور، وكان شديد الدهاء فى مدائحه له، وكأنما كان يعدها لأن تقلب إلى هجائيات بعد ذلك إن لم ينل لديه ما كان يحلم به على المستوى السياسى:

فارم بى ما أدرت منى فإنى ... أسدُ القلب آدمى الرُّواء

وفؤادى من الملوك وإن كا ... ن لسانى يُرى من الشعراء

ومن هنا يتحول التوظيف المدحى لدى أبى الطيب إلى منعطف خاص لينصرف تمامًا عن عالم اتهامه المدحة لديه بالغيرية، وليبدو شديد السرف فى ذاتيته مضخمًا إياها، مستغلاً حديث المدح لتأكيد المزيد من تعميق هذا الاتجاه الذاتى. ثم تكتمل صورة تلك الذاتية من خلال ذلك التوظيف الذى يمن به الشعر على ممدوحه حين يصور ما للشعر من دور بارز فى الانتصار له من خصومه، وبيان إيقاع الغيظ فى أنفسهم:

رب نجيع بسيف الدولة انسفكا ... ورُب قافية غاظت به ملكَا

وهو ما يتسق- أيضًا- مع مكانة الشعر فى كل عالمه، العام منه والخاص على السواء، ذلك أنه لا يرى أداء الوظيفة إلا انطلاقًا من إبداع الأنا قبل الانشغال بالتلقى، فإلى ممدوحه يزف تلك الوظيفة الجديدة ثناء عليه وعلى نفسه أيضًا معه، وكيدًا لخصوم كل منهما، ألم يجعل نفسه خدنًا له ورفيقًا وندًا من قبل؟

وإذا ذاته يرى إبداعه شامخًا من خلال طيب نظمه الذى لا يحوز نظيرًا له سواه:

وذاك النشر عندك كان مسكًا وذاك الشعر فهرى والمداكا

ولذا لم يعترف بالفوضى فى إبداع الشعر، ولم يقبل بالبديهة والارتجال بقدر ما قصد إلى طرح رؤيته حول ضبط القول، وتقنينه بناء على الدقة التى تتجه به إلى منحى من الصدق يدعمه تمثل المبدع للتجربة وتناوله لأسلوب عرضها، على نحو ما رأينا من رفضه للافتتاح النسيبى الذى أصبح نموذجًا نمطيًا، وكأن كل الشعراء قد جمعوا بين فصاحة القول وسقم القلب من الهوى، ولكنه- مع هذا كله- يتوقف عند الظاهرة باعتبارها حسًا تراثيًا يصعب الخلاص منه، كما يبدو غريبًا أن يتنكر له.

ومن خلال هذه الصيغ الموجزة عبر المعالجة السريعة يضع المتنبى بين أبياته ما يشف عن وعيه النقدى بما تردد حوله على مستوى الخصومات التى شغل بها النقاد، أو الموازنات التى أفاضوا فى طرحها حول الشعراء، أو الرؤى المتصارعة بين اللغويين والمتفلسفة، والتى شغلت بها البيئة، وحولها دار أكثر من جدل، وفيها ترددت المصطلحات التى لم يجد المتنبى غضاضة فى الإفادة منها حين طوعها لشعره، فتقبلها، فزادته ثراء وعمقًا .. صحيح أنه لم يتوقف فى أناة وروية كناقد يبعث فينا الأمل فى تلقى منهج نقدى محدد، أو نظرية مقننة ينظم على أساس منها شعره من منطق الماهية والأداة والوظيفة، ولكن يظل موقفه واضحًا من واقع التقاط تلك المصطلحات وترديدها مما يظل دليلاً على شدة انشغاله بها واستيعابه لها، واحتكاكه المتكرر بمدارسها، فلم يصدر فى صناعة شعره عن جهل باتجاهات البيئة، ولا بما هو بصدده من لفظ ومعنى، أو ما هو بإزائه من نظم يدخل فى ذلك الجنس الأدبى الذى

أخذ نفسه بالإبداع فيه، مما كثر تكراره فى شعره بصورة تجعله صاحب نظرية، يمكن أن نضيف إليها أبعادًا وظيفية جديدة كشفها أيضًا شعره على اختلاف الموضوعات التى نظم فيها، فكانت الذاتية بمثابة المحور الوظيفى الأول، وإلى جانبها ظهرت فلسفته المتميزة من خلال مستوى تفاعله مع عديد من المجتمعات، واحتكاكه بنماذج بشرية متنوعة فيها، فلم يشأ إلا أن يطرح فهمه لوظيفة الشعر تطبيقًا من خلال رومياته التى بدا فيها شاعرًا قوميًا يتغنى بالعروبة ولها، ويسجل انتصارات العرب على الروم من منطق رؤيته الشعرية، وكذا ما صنع فى سيفياته، أو ما كان من توجيه لكافورياته - على مستوى التوظيف أيضًا - إلى زاوية أخرى تتعلق بعرض الطموح الخاص من وراء المدح، وكذا كان ما تناوله فى رثائياته عبر انعكاسات نفسية بدت صادقة إلى حد بعيد، وكأننا فى زحام هذه المحاور لا نكاد نتجاوز كثيرًا قضايا الذات باعتبارها الوظيفة الكبرى التى أدار حولها شعره تنظيرًا وتطبيقًا معًا.

الفصل الرابع
تقاطعات الفكر والرؤية والأداة

أبو العلاء المعرّى: الرؤية وضوابط المنهج

الخوض فى مشكلات أبى العلاء هنا لن يمثل إضافة تذكر إذا ما قيس الأمر بكثرة من الدراسات التى دارت حول فلسفته ومقومات شاعريته وصناعته الفنية، ولذا يبدو إيثار الإيجاز هنا أقصر طريق لفهم الشاعر المفكر، ولعله أكثر أمنًا حتى لا تتكرر الآراء أو تكثر النقول بلا مبرر، فقد طُرقت كل المشكلات- تقريبًا- حول الرجل وفنه، فماذا بقى لنا إذن من أبى العلاء هنا حتى نتوقف عنده، ولو على سبيل اللمح الخاطف والإضاءة السريعة حول خُطى الرجل فى سياق درسنا حول الرؤية والتجربة بين أعلام العصر العباسى؟

لعله الحرج يأتى من أن نتوقف عند الأعلام قبل أبى العلاء، عندئذ قد نعدها قصورًا غير مقبول، فكيف وقد مثل أبوالعلاء شريحة فنية ذات خطر وقيمة وتميز، فكان شاعر القرن الخامس بلا منازع، بمثل ما كان المتنبى فى قرنه الرابع حين ملأ أسماع الناس وشغل دنياهم .. ومن منطق وعى أبى العلاء برؤيته الناقدة التى صدر عنها نجده من كبار مثقفى عصره، منذ بدا شديد النهم فى الوقوف على مصادر الفكر واستيعابها، ليعيد صياغة ما يمكنه منها فى مساقات إبداعه الشعرى الذى انطلق فيه من منظور واحد أساسه البحث عن تفرُّد الأنا على غرار ما صنعه ـ أيضًا ـ فى حركة النثر حين استنكف أن يستكمل مسيرة أهل المقامات، ومال إلى صياغة رسالة (الغفران) بمنهج مختلف يتسق- أول ما يتسق - مع تفرده الذى سعى إليه ووجد فيه ضالته المنشودة التى لم يرض بها هو دونها.

الحوار حول مصادر فكره ومنابع ثقافته لن يضيف جديدًا، والأَوْلى بالقارئ الرجوع إلى مظانه الكبرى حتى لا تضيع قيمتها فى تلك العجالة، ولكن رؤية

الرجل ومنهج فكره يظل ماثلاً فى كثير من إشاراته الشاعرة منذ نظم دواوين شعره- لا ديوانًا واحدًا- بقياسات فنية لها مناهجها وضوابطها التى بناها بصرامة هندسية معقدة لم يعرفها من قبله كبار صُناع الشعر العربى على امتداد قرونه السابقة عليه، فكيف كان فهمه لصنعة الشعر إذن ؟

بَدهَى أن يجعل تلك الصنعة قادرة على التفاعل مع ذاتيته وتفرده، فهى صادرة عنه، كاشفة عن منطقه ووعيه النقدى بما يصوغه، فكان حريصًا على أن يجعل الشعر قرينًا للفلسفة، وأن يتجاوز أسلافه فى تطويعه لها، وليس العكس، وكأن ماهية الشعر تكاد تنصرف لديه لأن يكون بناء فكريًا، أو نسقًا فلسفيًا صادرًا عن العقل والتأمل، مصورًا لموقف الإنسان من كل ما حوله من كائنات أو مشكلات أو قضايا.

هنا بدأ التحوُّل فى مسار الصنعة الشعرية طبقًا لهذا المفهوم، فالأمر معلق بعقلية مركبة تفكر أكثر من مرة، أو حتى أكثر من مرتين قبل إخراج المادة الفنية، ومن هنا كان ميل أبى العلاء إلى أن يزحم شعره بكثير من المصطلحات النحوية والعروضية التى ألم بها على نحو من قوله:

مَــنْ شــاعرٌ للــبين قــال قــصيدة	يرثـى الـشريف علـىَ روى القـاف
بُنـيت علـى الإيطـاء سـالمة مـن الـ	إقــواء والإكفــاء والإصــراف
مــا زاغ بيــنكم الــرفيع وإنمــا	بالــوجد أدركــه خفــىٌّ زحــاف

فإن تجاوزنا المصطلح العروضى- وما أكثر شواهده فى دواوينه- وجدناه يعكس أبعادًا أخرى من الصنعة البديعية التى تتجلى طرافتها حين يأخذ مادة قديمة كمشهد الرحيل- مثلاً -ليكثف صورها فى عرضه البديعى المصنوع، وكأنه يحكى جانبًا من نظريته، ويعكس بعدًا دقيقًا من أبعاد رؤيته الناقدة.

أراك أراك الجــزع جفــنٌ مُهَــوم	وبعـد الهـوى بعـد الهـواء المجـزع

على عشر كالنخل أبدى لغامها جنى عشر مثل السبيخ الموضع

تودُّ غرارُ السيوف من حبها اسمه وما هى فى النوم الغراب بطمع

مطايا مطايا وجدكن منازل متى زلَّ عنها ليس عنى بُمقلع

ويبدو طريق التنظير عند أبى العلاء أكثر تنوعًا واتساعًا مما كان لدى غيره من الشعراء، فإن كنا تلمسنا أبعاد نظراتهم من واقع أبيات أشعارهم فإن المتنفس النقدى عند أبى العلاء بدا أكثر اتساعًا على غرار ما أفسحه لنفسه عبر "رسالة الغفران" وصديقه "على بن القارح" ليصنف الشعراء طبقًا لمفاهيمه ورؤاه، وليثير من خلالها ما أثاره من مشكلات فنية ولغوية تبدو كاشفة عن موقفه النقدى بعمق ووضوح.

ولعل مزيدًا من تلك السبل هيأته له مقدمات دواوينه، ففى مقدمة اللزوميات راح يحكى أبعاد المنهج الذى ألزم به نفسه محققًا ما كان يصبو إليه من تجاوز القدماء والمحدثين طبقًا لمقولته المشهورة:

وإنى وإن كنتُ الأخير زمانِهِ لآتٍ بما لم تستطعه الأوائلُ

ففى مساق بحثه عما لم يقف عنده "الأوائل" حاول الإضافة إلى شكل القصيدة القديمة من خلال لزومياته التى أوجز فكرتها فى مقدمتها بقوله: "وقد تكلفت فى هذا التأليف ثلاث كلف: الأولى: أنه ينتظم حروف المعجم عن آخرها، والثانية أن يجيء رويُّه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك، والثالثة أنه لزم مع كل روى فيه شيء لا يلزم من باء أو تاء وغير ذلك من الحروف" وهكذا أحال العملية الفنية إلى عملية عقلية صارمة بما ألزم نفسه به من الصياغة من مثل قوله عن منظوره الفكرى والهندسى معًا:

نقضى الحياةَ ولم يُقصد بشاربنا دنٌّ ولا عودنا فى الجدب مفصُودُ

لم تعطـنا العلـمَ أخـبارٌ يجـىء بهـا نقل ولا كوكب فى الأرض مرصود

وابيض ما اخضر من نبت الزمان بنا وكـل زرع إذا مـا هـاجَ محـصود

بل ربما استكمل رغبته فى التفُّرد بما زحم به لزومياته من غريب اللغة من ناحية، وبما تكاتف لديه من مجموع الثقافات التى ألم بها وصنع منها مزيجًا فنيًا جديدًا من ناحية أخرى.

ولعل أبا العلاء من أشد الشعراء انشغالاً بتوزيع المصطلحات عبر نوافذ أشعاره التى أفسحها لقبولها، فكما جعل الشعر خادمًا للفلسفة جعله قابلاً لكثير من مصطلحات العلوم التى لم يتردد فى استخدامها كاشفًا حينًا عن ثقافته اللغوية من خلال تشبيهاته فى مثل قوله:

والناس بين حياتهم ومماتهم مـثل الحـروف محـرَّكٌ ومُـسَكَّنُ

أو حين يستخدم صور الإعراب فى مساق شعرى آخر:

وترفع أجساد وتنصب مرة وتخفـض فـى هـذا الـتراب وتُجـزم

فإن مال إلى تصوير وعيه بالأنواع الأدبية وقد فصل منها جانبًا عبر "رسالة الغفران" حين جعل الرجز من سفساف القصيد، وخص الرجاز- بناء على هذا التصور- ببيوت صغيرة لا ترقى بحال إلى أبيات الشعراء، فإذا به ينثر بين أبياته صورة من هذا الوعى والإصرار عليه فى قوله:

قصرت أن تدرك العلياء فى شرف إن القـصائد لم يلحـق بهـا الرجـزُ

كما شغله من أمر القصيد ما شغل النقاد خاصة من التصريع فى بيت المطلع باعتباره تقليدًا ثابتًا ونمطًا درج عليه الشعراء الكبار، فيقول عن التصريع:

وخالف ناس فى السجايا ليُعرفوا كمـا جُعـل التـصريع ختم القصائد

وكأنما وجد أبوالعلاء ضالته فى توظيف حواراته بهذا الشكل العلمى الذى استغله فى مساق الأبيات حتى إذا مال إلى تصوير الزمان أخذ من العيوب العروضية الإبطاء ليقول:

وكأنما هذا الزمان قصيدةٌ ... مـا اضـطر شـاعرها إلى إبطائهـا

فإن تجاوز العيوب إلى توصيف البحور ذكر بعضها على أساس من مفاضلته بينها قائلاً:

بقائى الطويلُ وغيىٌّ البسيط ... وأصـبحت مـضطربًا كالرجـز

وهكذا وجدت العلوم ومصطلحاتها سُبلها عبر شعره من حين إلى آخر، فكان على كثرته قابلاً لتطويعها على تنوعها وتعدد مصادرها، وكما كان موقفه مع مصطلحات الأدب واللغة والأنواع، كان أيضًا عرضه لجانب من علم الحديث وما أداره دارسوه ومصنفوه من مدارس الإسناد وأصول الرواية:

جاءت أحاديثُ إن صحت فإنَّ لها ... شـأنا ولكـن فـيه ضـعفُ إسـناد

ومثله كانت غلبة مصطلحات الفقه على ذاكرته، وكان ترددها بين أبياته كما شغله من الصلاة القصر والنافلة:

وكم قصرنا صلاة غير نافلة ... فى مهمه كصلاة الكشف شعشاع

أمَّا عن توظيف الشعر لديه فقد أحاله أبوالعلاء إلى عدة مسارات بدت فى معظمها خاصة بتكوينه الفكرى متعدد الجوانب، وربما كانت الذاتية معياره الأول فى هذا التوظيف منذ راح ينعى حظه ابتداء من ضيقه بالتضاد الذى تلمسه بين اسمه وبين مدلوله على حظه فى قوله المشهور:

دُعِـيتُ أبـا العـلاء وذاك مَـيْنٌ ... ولكـن الـصحيح أبـو النـزُّول

وإن لم يكن يخفى لديه قسوة ردود الفعل حين يحس تفرده ويستشعر ذاتيته من خلال تفرده مما لم يره متوافرًا إلا له دون بقية الشعراء أوائلهم ومتأخريهم عنده على السواء:

وإنـــى وإن كـــنت الأخـــيرَ زمانـــهِ لآتٍ بمـــا لم تـــستطعه الأوائـــلُ

وكأن شعره تحوَّل على يديه إلى محور خاص جامع بين المقاومة والتحدى من جانب، والشكوى والتصريح بها من جانب ثان؛ الأمر الذى بدا مركبًا تركيبة نفسه، معقدًا تعقيد ظروفه التى أحاطت به من كل ناحية فأفقدته بصره منذ الصبا، إلى ما كان من عزلته النفسية التى فرضها على نفسه بعيدًا عن الناس من حوله، إل السجن الفكرى الذى طرحته فلسفته فى قوله:

أرانـــى فـــى الـــثلاثة مـــن سُـــجونى فـــلا تـــسأل عـــن الخـــبر النبـــيث

لفَقْـــدى ناظـــرى ولـــزوم بيتـــى وكـون الـنفس فـى الجسم الخبيث

فهو الإغراق فى الذاتية، ومعه تصوير النفس القابعة فى داخله تحمل أحزان الدنيا التى تجسدت فى أعماقه فضاق بكل ما حوله، ولم يبق أمامه إلا الرضا بقدره، فإن خاض فى قضية الجبر والاختيار كان ذاتيًا أقرب إلى منطق بشار فى قوله (أى بشار):

خُلِقْـــتُ علـــى مـــا فـــىَّ غـــيرَ مخيَّـــرٍ هـواىَ، ولـو خُـيرِّتُ كنتُ المهـذبا

أريـــدُ فـــلا أُعْطَـــى وأعُطْـــى ولم أُرِدْ ويقـــصر عِلمـــى أن أنـــال المغيـــبا

وكأنما أحال الشاعر رؤيته للمذهب الفلسفى إلى توجُّه ذاتى خاص يحكى فيه جانبًا من قصة معاناته، ويرسم من خلاله صورة من آلام واقعه التى انعكست من خلال شعره، ويبدو أنها أصبحت لغة القوم على نحو ما مر بنا من توظيف الإرجاء فى التصور النواسى، والتلاعب بخلافات المذاهب الدينية للفقهاء عند ابن الرومى.

ويستكمل شيخ المعرة ذلك المسار؛ خاصة حين يستوقفه أمر القدر- قدره هو- ليقول:

مــا باختــياريَ مــيلادى ولا هرمــى ولا حياتــى، فهــل لى بعــدُ تخــييرُ؟

ولا إقامـــة إلا عـــن يـــدى قـــدر ولا مـــسير إذا لم يُقْـــضَ تيـــسير

والعقـــل زَيْـــن ولكـــن فـــوقه قـــدر فمــا لــه فــى ابــتغاء الــرزق تــأثير

ومع تسليمه بهذه الجبرية الذاتية نراه أحيانًا وكأنما خرج عن مساقها على غرار ما نظمه حول قداسة العقل، وكيف يسيطر من خلاله على كل الأشياء من حوله، ويستكشف كل الحقائق فى بيته المشهور:

كــذبَ الظــنُّ لا إمــام ســوى العقــ ــل مُــشيرًا فــى صــبحه والمــساء

إلى نزعته الترددية الواضحة التى يشتد فيها قلقه، وتتكشف من خلالها حيرته فلا نستطيع تصنيفه ضمن زهاد المرحلة ولا ضمن متصوفيها، وإنما يظل دائرًا فى موقف الحائر الذى لا يكاد يهدأ إلى حقيقة بعينها باستثناء حقيقة الإيمان التى عكسها فى قوله الصريح:

وهـــى الحـــياة فَعِفَّـــةٌ أو فتـــنةٌ ثـــم الممـــاتُ فجَـــنَّةٌ أو نـــار[١]

وهو ما تأكد لديه من واقع هجمته المشهورة على الزنادقة والدهرية والملاحدة عبر حواره الممتد على مدار رسالة "الغفران" .. على أن الذى لا نستطيع نفيه أن الرجل ظلَّ حائرًا حتى عبَّر بشعره عن حيرته العارضة وعكس اضطراب فكره ـ أحيانًا ـ حتى بين الجبر ـ كما رأينا ـ وبين الاختيار كما يمليه علينا قوله فى اللزوميات:

كـــيف احتـــيالك والقـــضاءُ مُدبـــرٌ تجنى الأذى، وتقول أنَّك مُجْبَرُ؟

ويبدو هذا المنطلق الوظيفى فى حدوده الذاتية دافعًا للشاعر الفيلسوف لأن يأخذ موقفًا مضادًا من كل ما حوله، فإذا به يغترب عن مجتمعه غربة فكرية واجتماعية أو

---

(١) مزيد من التفاصيل فى طرح هذه القضايا ورد ضمن كتاب " الشاعر مفكرًا " للمؤلف.

أخلاقية، فتحوَّل بدوره إلى ناقد يوجه سهام لومه وسخطه إلى كل ما حوله من أوضاع رآها فاسدة، فلم يقبل الصمت إزاء مقومات ذلك الفساد، ولا ارتضى ذلك، وإن انتابه بعض من اليأس والسأم جنح إلى رصد الواقع بكل نقائصه وعيوبه وبكل آلامه إزاءها على نحو قوله على نحو مطلق:

فلا تأمل من الدنيا صلاحًا فذاك هو الذى لا يُستطاع

وفى حوار آخر يرى جبلة الناس الفساد، وكأنما جُبلوا عليه بفطرتهم ليقول:

وجبلةُ الناس الفساد فضلٌ من يسمو بحكمته إلى تهذيبها

وكأنما رأى الضلالة غريزة فيهم عجزوا حتى عن الخلاص منها، مما عبر عنه ساخطًا فى قوله:

إن الضلالةَ كالغريزة فيكم يأوى إليها كهلكُم وفتاكمُ

ويظل لافتًا للنظر عنده نظرته إلى السجية والفطرة والجبلة، وكأنما استيأس الرجل من إصلاح فساد المجتمع الذى رآه وقد ازدحم بسالب القيم التى خيمت على أجوائه فأفسدتها:

سجايا كلها غدر وخبْثٌ توارثها أناسٌ عن أناس

ومع هذا لم يبرئ نفسه من الانتماء لعالم البشر الذى ينتقده، فهو- بالطبع- واحد منه يرى فى ذاته نقائص الآخرين، ويميل إلى التصريح بهذا والاعتراف به قائلاً :

أنا بئس الإنسان والناس مثلى فاعتبينى إن شئت أو فاعتبى لى

ولكن موقفه الإنسانى العام شىء، وموقفه من الحكام والفساد السياسى شىء آخر آثار شجونه وأحزانه، فاشتد أسفه على كل ما رآه من صور الفساد التى عرض منها ظلم الراعى للرعية:

مــلَّ المقــامُ فكـــم أعاشـــرُ أمـــة أمــرت بغــير صــلاحها أمــراؤها

ظلمُــوا الــرعية واســتجازوا كــيدها وعــدَوْا مــصالحها وهُــم أجــراؤها

وهو لا يتورع عن أن يلقى بالعبء على علماء الدين ممن زهدوا فى متاع الدنيا ولم يقتنع هو بزهدهم فآثر الهجوم عليهم فى مثل قوله:

لقــد ضــلّ هــذا الخلــق مــا إن فــيهم ولا كــائن حتــى القــيامة زاهــدُ

بل يمتد إلى هجومه العام على الناس فى جشعهم وتكالبهم على الدنيا والمال، ومن الطريف هنا أن يجد مخرجًا متميزًا فى حديثه عن الزكاة:

ياقــوت مــا أنــت ياقــوتٌ ولا ذهــبٌ فكــيف تُعجــز أقــوامًا مــساكينا

وأحــسبُ الــناس لــو أعطــوا زكــاتهم لمــا رأيــتُ بنــى الإعــدام شــاكينا

وهكذا كان أمر أبى العلاء فى موقفه من صور الفساد خاصة أن الرجل قد بدا مكتئبًا متشائمًا فضاق بكل ما حوله ومَنْ حوله، وتحول بجزء من وظيفة شعره إلى منطق السخرية والتهكم والنقد الاجتماعى فى صوره المتعددة. وثمة بعد ثالث للوظيفة التى مال إليها بشعره نستطيع أن نراه من منظور فلسفى حلل من خلاله خلاصة رؤاه لقضية المصير والحياة والموت، ولعل داليته الطويلة المشهورة فى رثاء أبى حمزة الفقيه ظلت علامة مميزة لهذا التحول الفلسفى المتشائم عند أبى العلاء منذ صاغ مطلعها:

غــيرُ مجــد فــى ملتــى واعــتقادى نــوحُ بــاك ولا تــرنُّم شــادِ

إلى صيغ الأمر والنهى التى استعان بها فى تأكيد الموقف:

خفّــف الــوطءَ، مــا أظــن أديــم الــ أرض إلا مـــن هـــذه الأجـــساد

إلى إطلاق الحكم على الحياة والأحياء جميعًا:

تعـــبُ كلـــها الحـــياة فمـــا أعجـــ ـــبُ إلا مـــن راغـــب فـــى ازديـــاد

إلى تتبع مشكلة الإنسان مع المصير منذ مولده:

إن حُـــزنا فـــــى ســـــاعة المـــــوت أضـعافُ سـرور فـى سـاعة الميلاد

إلى طرح البعد الدينى الذى يشف عن سلامة معتقده:

جـــاء أمـــر الإلـــه واخـــتلف الـــنا س فـــداعٍ إلى ضـــلال وهـــاد

إلى التنبيه من قبل الواعظ المرشد الذى يدلى بخلاصة آرائه وتوجيهاته للعقلاء من الناس إن هم عقلوا الأمور وأدركوا حقائقها :

واللبيب اللبيبُ مـن لـيس يغـترُّ بكـون مـصيره لفـساد.

تعقيب

يحسن هنا أن نقف من الأمور عند الحد القاطع منها، فلا يدفعنا الحماس لأن ننتصف للشعراء الذين طافت حولهم تلك الدراسة ونتجاهل بقية أعلام وضعوا لبنات أخرى متميزة فى اتجاه التنظير للفن الشعرى، ذلك أن اكتمال النظرية التى أمكن تصنيفها بين مفاهيم الطبيعة النوعية والأدوات والوظائف هو ما يجعلنا نخص هذا الفريق بخصوصية الدرس والتحليل.

ولعل هذا ما يوجب الإشارة إلى أن العصر العباسى لم يكن -على المستوى الزمنى- أول مرحلة يقع فيها مثل هذا التنبه إلى التنظير النقدى للإبداع فى عالم الشعراء، إذ ربما وجدنا إحالات مبكرة إلى الموروث من لدن امرئ القيس الجاهلى حين قال:

عُـوجا علـى الطلـل المحـيل لعلّـنا   نبكى الـديار كمـا بكى ابـن حـزام

حيث الموقف- على الصعيد النقدى- كاشفًا عن إدراك المتأخر لقيمة ما تركه السابق ليحذو حذوه، كما كان- على الصعيد الإبداعى- اعترافًا مؤكدًا ومبكرًا بقيمة الموروث فى صقل الملكة، مما ينسحب -بدوره- على طبيعة الأداء الجمالى ومناهج الصياغة فى عالم الشعر.

وما طرحه امرؤ القيس تكرر له نظير قديم -أيضًا- تجلَّى فى تصور كعب ابن زهير لضرورة أخذ اللاحق عن السابق، وكأنما انطلق من موقفه وموقف أبيه حين طرح رؤيته النقدية فى قوله المشهور:

مـــا أرانـــا نقـــول إلا معـــارا أو معـــادًا مـــن لفظـــنا مكـــرورًا

وهو ما نجد له سندًا آخر ـ أيضًا ـ فى مثل مطلع عنترة بن شداد من معلقته:

هـــل غـــادر الـــشعراء مـــن متردَّمِ؟ أم هـل عـرفتُ الـدار بعـد تـوهُّم؟

وربما ورد فى باب فخر الشاعر بشعره ما يشى برغبته العارمة فى التنظير لمفهومه، وطرح مقولاته التى لم يفصح عنها فى عصر ما قبل المنهجية النقدية، ولكن الموقف يظل دالاً -فى كل- على أن فى نفس الشاعر شيئًا من هذا المعنى منذ قال الشاعر الجاهلى معتدًا بسيرورة شعره فى الآفاق القبلية:

فلأهـــديَنَّ مـــع الـــريّاح قـــصيدةً منـــى مغلغلـــة إلى القعقـــاع

تـــردُ المـــياهَ فمـــا تـــزال غـــريبةً فـــى القـــوم بـــين تمـــثُّلٍ وسمَـــاع

وهو قول ناضج على المستوى النقدى، خاصة إذا أخذنا منه مفهوم القصيدة، أو استوقفنا وصفها بالمغلغلة أو تصوير ورودها المياه وغرابتها بين بقية القصائد، ثم ذيوعها بين القوم تمثلاً وسماعًا ووعيًا وإنشادًا وانتشارًا، ولعله كان المعنى القديم الذى استوقف أحد شعراء بكر حين تندر بمعلقة عمرو بن كلثوم وبالتغلبيين فى البيتين المشهورين:

ألْهَـى بنـى تغلـب عـن كـل مكْـرُمة قـصيدةٌ قالهـا عمـرو بـن كلـثوم

يـــروونها أبـــدًا مُـــذْ كـــان أولهـــم يـا للـرجال لـشعر غـير مـسئوم

وتشهد الظاهرة امتدادها بتلك البساطة، ومن واقع تلك الإشارات، لتجد لها أصداء متكررة فى العصر الأموى (عصر الإحياء) تجلى بعضها لدى شعراء الخلافة وطبقة الخاصة على نحو ما صاغه عدىُّ بن الرقاع العاملى حين كشف عن صورة معاناته إزاء تثقيف قصيدته وتنقيحها ومعاودة النظر فيها، حتى تنضبط بين يديه حركتها، وتستقيم صورتها، فكانت وقفته عند الأداة من ذلك المنظور الشكلى الذى شخص فى قوله:

وقــصيدة قــد بــت أجمــع بيــنها حتـــى أقــوِّم مــيلها وســنادها

نظــر المــثقف فــى كعــوب قــناته حتـــى يقــيم ثقافــه مــنآدها

وكأنه قد صاغ شعرًا ما عرضه غيره من شعراء المرحلة نفسها فى سياق حواراتهم ـ أو أخبارهم ـ على غرار ما نعرفه عن مطلب ذى الرمة من ضرورة خروج الشاعر إلى الرباع المخلية، وكأنه لابد أن يبحث عن مقومات التجربة التى يصدر عنها تجاوزًا بذلك لما عُرف بمنطق الطبع وتلقائية الأداء، أو عفوية الصياغة الفنية التى لا تقع إلا من وراء مجاهدة ومكابدة وصفها الفرزدق حين صور قول بيت الشعر لديه وكأن خلع الضرس أهون عليه منه، أو إعجابه- بناء على مثل هذا التصور للمجاهدة والكد الذهنى – بأنه مدينة الشعر، أو تصور جرير فى حواره مع ابنه بأنه قد نحر الشعر نحرًا، وأنه ينحت من صخر، أما الفرزدق فكان- على حد تعبيره- يغرف من بحر.

وقد يتجاوز الأمر حد النمط الرسمى لدى الشعراء المشهورين لتتردد منه أصداء أخرى لدى الشعراء المغمورين ممن انغمسوا ـ بشكل عارض ـ فى تصوير معاناتهم، وهم يصوغون على غرار امتداد مدرسة (عبيد الشعر) الجاهلية التى انتمى إليها زهير، وقد عُرف بحولياته مما نجد له نظيرًا عند سويد بن كراع العكلى حيث يقول:

أبــيتُ بأبــواب القوافــى كأنمــا أصادى بها سربًا من الوحش نُزعَا

أجالــسُها حتــى أعَــرس بعــد مــا يكـونُ سُـحير أو بُعـيد فأهجعَـا

إذا خفــتُ أن تــردى علــى رددتهــا وراء التراقــى خـشية أن تطلعَــا

وجــشمةُ خــوف ابــن عفــان ردَّهــا فثقفــتها حــولا جــريدًا ومــربعًا

وربما وجدت امتدادها لدى ذى الرمة شاعر الحب والصحراء فى العصر الأموى حين طرح نظريته فى مثل قوله:

وشـــعرٍ قــدْ أرِقْــتُ لــه غـــريبٍ ... أجنِّـــبه المُـــسانِدَ والمُحـــاَلا

فـــبتُّ أقـــيُمه وأقـــدُّ مـــنه ... غـــرائبَ لا أعـــدُّ لهـــا مـــثَالا

غـــرائبَ قـــد عُـــرِفْن بكـــلِ أفـــقٍ ... مـــن الآفـــاقِ تفـــتعلُ افْـــتِعاَلا

وما نحسب هذه الشذرات المتناثرة إلا صالحة لأن تظل علامات متوالية على طريق الإبداع، وبدايات ظهور المفهوم النقدى لدى الشعراء، ولكنها لم تصل إلى مرحلة النضج والاكتمال بقدر ما تبدت واضحة عند شعراء العصر العباسى من أولئك النفر الذين زاحموا النقاد والمفكرين والمؤرخين عالمهم، فكانت لهم إبداعاتهم التى تدعمها رؤاهم النقدية، وحواراتهم العميقة حول الماهية والأداة والوظيفة على السواء.

ولعل هذا هو المنعطف المغاير لمسيرة الرؤى والتجارب فى العصور الأولى، خاصة إذا شغلنا بباب الفخر الذى تزاحم عليه الشعراء من خلال حدة ألسنتهم، وكأنما عكسوا- حينئذ -قياسًا نقديًا أيضًا يعكسه قول شاعر مثل حسان فى خاتم مدحته الهمزية فى مدح الرسول الله صلى الله عليه وسلم وهجائه لأبى سفيان بن الحارث:

لـــسانى صـــارم لا عـــيب فـــيه ... وبَحْـــرى لا تكـــدره الـــدلاء

ولكن الرؤية على هذا المستوى شيء وموقف شعراء النظرة الناقدة فى الأعصر العباسية تظل شيئًا مختلفًا له قياساته وتميزه الذى أحاله أبوتمام -مثلاً- إلى ضرب فريد من الكد الذهنى الذى يصعب عليه أن يتنازل عنه، حتى ولو قضى ليلته فى بيت مصهرج ليتجاوز صورة أبى نواس فى ممدوحه حين رآه (كالدهر فيه شراسة وليان) ليقول أبوتمام- بعد المعاناة والكد كما رأينا- فى ممدوحه أيضًا:

شرستَ بـل لـنت بـل قايـنت ذاك بـذا ... فأنت لا شـك فيك السهل والجبلُ

خاتمة

تبنى هذا الجزء محاولة لقراءة تقاطعات نظرية الشعر مع تجارب بعض أعلام العصر العباسى من القمم الذين دارت حولهم الدراسات الأدبية والنقدية تحليلاً وعرضًا ومناقشة وحوارًا.

ونظرًا لكثرة تلك الدراسات كان وجوب الإبحار- هنا – فى دنيا الإبداع لا يكرر ما سبق تناوله ومعالجته فى مثل مساقاتها، ومن ثم كانت فكرة الدرس التى انبعثت ـ أصلاً ـ من إمكانية البحث عن رؤية محددة من شعرائها، أو محاولة تقصى موقف منهجى لكل منهم بما يكشف عن تقاطعات وعيه بالعملية النقدية ـ كناقد ـ من خلال ما بثه عبر أبياته من شتات يمكن جمعه وتأمله وصولاً إلى تلك الغاية، ولعل عصر النقد المنهجى عند العرب بدا أكثر صلاحية لتناول مثل تلك التجربة؛ ذلك أن الحوارات الانطباعية القديمة لم تكن لتدخل فى هذا النسق؛ خاصة إذا تذكرنا ما عرض له القدماء من تقاسيم الشعراء بين أهل طبع أو صنعة، دون ادعاء أن للشاعر منهم نظرية نقدية واضحة مبثوثة بين مواد إبداعه.

وربما أسهمت عصور التدوين فى فتح المجال أمام الشعراء لممارسة تلك المهام التى لم يترك الشاعر الكبير نفسه فيها هملاً، ولم يشأ أن يظل حبيس الرؤى النقدية فى بيئات الرواة والنقاد، دون أن يدلى فيها بدلوه، فإذا به يتحول إلى مُصنف أو مؤلف على طريقة شعراء الحماسات، وإن شئنا المزيد من الدقة يتحول إلى ناقد يحدد لنفسه معالم الطريق الذى يسير عليه، ويترسم الخطى التى تتراءى له قريبًا من حقل إبداعه، وبذا حدث ضرب من الاستمرارية والتغاير عبر رؤى أولئك الأعلام طبقًا للمنطلق الذى اندفع من خلاله كل منهم، وطبقًا للأداء الوظيفى الذى رآه مطلبًا ضروريًا كامنًا وراء إبداعه.

ولم يكن المهم فى هذا الدرس تتبع المنطق التاريخى بقدر ما يهمنا من تطور الرؤى الناقدة والمفاهيم المحورية التى تناولها الشاعر العباسى بالقدر الذى سمح له به وعيه النقدى، أو سار من خلاله عبر الاتجاهات السائدة فى عصره، أو حتى ما أخذه من مواقف مضادة لها، وفى كلٍّ كنا نجد ما يستحق التأمل والتوقف والمعالجة ابتداء من الأصوات النظرية التى طرحها بعض الشعراء دون أن نجد لها أصداء مؤكدة فى شعرهم، بما يرقى إلى مستوى الصوت النظرى، إلى الأصوات المنضبطة التى اتسقت -نسبيًا- مع تجارب شعرائها، وهى إنما تحكى- فى مجملها- جانبًا من قصة الصراع بين الشاعر والناقد، أو بين الشاعر والمؤرخ، فيخرج علينا من ورائها الشاعر الناقد والمفكر والمؤرخ مما يحكى جوانب مهمة ودالة من واقع تطور البيئة العباسية كما عاشها أولئك الأعلام، وكما صدروا عنها وعبروا - بصدق- عن جوهر معطياتها وأصدائها على أنفسهم.

ومن هنا تظل المحاولة مقرونة بعدة نتائج ربما أسفرت عنها الدراسة بدءًا من تقاطعات المزاحمة التى وقعت فى عصر الحداثة العباسية بين الشعراء والنقاد، إلى أن تحول الشاعر بفنه إلى مخاطبة الخاصة المثقفة التى لم يشأ أن يهبط عن مستوى فكرها، بل على العكس من ذلك- أصر على أن يرتقى بجمهوره إلى مستواه على غرار ما كان من أبى تمام وانتفالاً إلى حتمية الاعتراف بمنطق التواصل الأدبى بين أجيال تلك المدرسة التى قد يفوق فيها التلميذ أستاذه، خاصة حين يضيف إلى فنه من خلال المعطيات الجديدة والفرضيات العصرية التى وعاها والآليات المتميزة التى صدر عنها، مما يحكى جانبًا عميقًا من ثقافة الشاعر العباسى فى خضم أفكار جيله بين خصومات وموازنات ووساطات وحماسات وروميات وغيرها من قواسم مشتركة مثَّلت- بدورها- علامات فنية متميزة على طريق تطور حركة القصيدة العباسية.

وانتهاء إلى ضرورة حسم القضايا والفصل بين ما هو فنى- بطبيعته- وبين سواه ما بدا مشوبًا بشبهات أخرى، ودوافع خاصة لها أبعادها السياسية أو العنصرية،

والتى تقوى- بالتأكيد- على الثبات والبقاء، ولم تشهد لها امتدادًا يذكر على غرار الأطروحة الفنية الصحيحة التى لا تجنح إلا إلى الأنساق الفنية فحسب، متجاهلة- بذلك- كل الدوافع غير الفنية، وبين هذه النتائج الكبرى يترك الدرس للقارئ تأمل نتائج أخرى جزئية كثيرة تحتويها الشواهد الشعرية وترصدها حركة الشعراء من خلال وعيهم النقدى الذى تجلى عبر حوارات كثيرة رصدت منها جانبًا- على الأقل- هذه الدراسة - تبدو جديدة على ساحة القراءة للشعر العباسى فى محاولة علمية لجمع حصاد تلك النظريات من خلال البحث حول موقف كل من أعلامها بالدرس المفصَّل، حتى استبدت الفكرة بالدراسة لأن تتبع خط التطور الذى بدا جامعًا لهذا الحصاد المنهجى، فكانت هذه الخلاصة من واقع قراءات أخرى للمؤلف حول البحترى وابن المعتز، ومصادر الفكر فى شعر أبى تمام، والصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد، ثم " أشكال الصراع فى القصيدة العربية " (الجزء الخاص بالعصر العباسى). ومن ثم كانت الجدة معلقة فقط بإعادة النظر فى بنية هذا الحصاد، بدءًا من الربط بين قضاياه المتجانسة بها يمثل إضافة لها قيمتها، أو لعله يمثل إشارة جديدة تفتح المجال لمزيد من الإضافة فى هذا المجال خاصة من خلال ما أضيف إليها من رؤى لبعض الأعلام الكبار الذين يتحتم على البحث التوقف عندهم فى ظل تداعيات الدراسة ونتائجها العلمية الجديدة.

مصادر ومراجع

أولاً : مصادر:

١- الآمدى: الموازنة بين الطائيين، (ت السيد أحمد صقر)، ط، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠.

٢- الأخطل: شعر الأخطل، (ت فخر الدين قباوة)، ط، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٠.

٣- البحترى: ديوانه (ت حسن كامل الصيرفى) ط، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠.

٤- أبوبكر الصولى: كتاب الأوراق (قسم أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم) بشرح هيورت دون، القاهرة، ١٩٣٦.

٥- ــــــــ:أخبار البحترى (ت صالح الأشتر)، دمشق، ١٩٦٤.

٦- حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء (ت محمد الحبيب بن خوجه) تونس ١٩٦٦.

٧- أبوتمام: ديوانه (ت محمد عبده عزام) دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠.

٨- حسان بن ثابت الأنصارى: ديوانه (ت سيد حنفى)، دار المعارف، القاهرة.

٩- ابن رشيق القيروانى: العمدة فى صناعة الشعر ونقده (ت محيى الدين بن عبدالحميد)، دار الجيل، بيروت ١٩٧٢.

١٠- ابن الرومى، ديوانه، (ت د. حسين نصار) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، (أجزاء).

١١- أبو الطيب المتنبى، ديوانه (ت عبدالرحمن البرقوقى)، دار الكتاب العربى، بيروت، ١٩٧٠.

١٢- على بن عبدالعزيز الجرجانى (القاضى)، الوساطة بين المتنبى وخصومه (ت ـ محمد أبى الفضل إبراهيم، على البجاوى) ط، الحلبى، القاهرة.

١٣- عمر بن أبى ربيعة، ديوانه (شرح محمد العنانى) مطبعة السعادة، مصر ١٢٣٠هـ.

١٤- أبوالفرج الأصفهانى، الأغانى، ط، بيروت، ١٩٧٧.

١٥- مسلم بن الوليد الأنصارى (صريع الغوانى)، ديوانه (ت.د. سامى الدهان) ط، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩.

١٦- ابن المعتز (عبدالله)، ديوانه، (ت. يونس السامرئ) ط، بغداد، ١٩٧٦.

١٧- ـــــــ، طبقات الشعراء، (ت عبدالستار فراج) المعارف، ١٩٦٨.

١٨- ـــــــ، كتاب البديع (نشر كراتشكوفسكى) لندن ١٩٣٥.

١٩- ابن منظور، أخبار أبى نواس (نشر عباس الشربينى) مطبعة الاعتماد ١٩٢٤.

٢٠- أبوهلال العسكرى، ديوان المعانى، مكتبة القدس، القاهرة، ١٣٥٢هـ.

٢١- ـــــــ، كتاب الصناعتين (ت على البجاوى ومحمد أبوالفضل إبراهيم، ط، الحلبى، القاهرة ١٩٧١.

٢٢- أبونواس، ديوانه (ت أحمد عبدالمجيد الغزالى)، ط، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٣.

ب- مراجع:

١- أحمد أمين، ضحى الإسلام، (ط، لجنة التأليف والترجمة والنشر) القاهرة ١٩٦١.

٢- أحمد الشايب، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) مطبعة السعادة، القاهرة ١٩٧٦.

٣- أحمد كمال زكى، ابن المعتز العباسى، مطبعة مصر، القاهرة ١٩٦٤.

٤- جرجس كنعان، البحترى، بيروت، د.ت.

٥- حسين عطوان، الشعر فى خراسان، منشورات مكتبة عمان الأردن.

٦- د، شوقى ضيف، العصر العباسى الثانى، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٣.

٧- ـــــــ، الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، دار المعارف، ١٧٤.

٨- عباس العقاد، الحسن بن هانىء، ط، الهلال، القاهرة.

٩- ـــــــ، ابن الرومى، (حياته من شعره) ط، مطبعة مصر/ القاهرة، د.ت.

١٠- د. عبدالعزيز الأهوانى، ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار فى الشعر، الأنجلو المصرية والقاهرة، ١٩٦٢.

١١- عبدالعزيز سيد الأهل، ابن المعتز (علمه وأدبه)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٠.

١٢- د. عبدالله التطاوى: أشكال الصراع فى القصيدة العربية (جـ٣) العصر العباسى، ط. الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩١.

١٣- ــــــ؛ قضايا الفن فى قصيدة المدح العباسية، دار نشر الثقافة، القاهرة، ١٩٨١.

١٤- ــــــ: الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد، دار نشر الثقافة، ١٩٩٥.

١٥- ــــــ: مصادر الفكر فى شعر أبى تمام، دار نشر الثقافة، ١٩٩٠.

١٦- ــــــ: مداخل فكرية ونفسية إلى المتنبى، ط، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩١.

١٧- د. على شلق، أبونواس بين التخطى والالتزام ط. بيروت، د.ت.

١٨- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبى عند العرب (من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى، ط، لجنة التأليف والنشر ، القاهرة ١٩٣٧.

١٩- محمد عبدالعزيز الكفراوى، تاريخ الشعر العربى، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٦٤.

٢٠- د. محمد عبدالمنعم خفاجى، ابن المعتز العباسى وتراثه فى الأدب والنقد والبيان، القاهرة، ١٩٥٨.

٢١- د. محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات فى النقد العربى، ط، لجنة البيان العربى، القاهرة، ١٩٥٨.

٢٢- د. محمد نجيب البهبيتى، تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى، ط، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٠.

٢٣- د. مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء فى العصر العباسى، دار العلم، بيروت، ١٩٧٥.

٢٤- د. مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط. الجامعة الليبية (كلية الآداب)، طرابلس د.ت.

٢٥- د. يوسف خليف، الشعر العباسى، نحو منهج جديد، دار غريب، القاهرة، ١٩٩١.

المحتويات

مقدمة ٧

الباب الأول

تحولات الموقف والأداة

الفصل الأول : بين قطبى القرن الثانى الهجرى (أبو نواس - مسلم بن الوليد) ١١

(١) الموقف عند أبى نواس من الخمرية إلى نظرية الشعر ١٣

(٢) مفهوم التجربة والوعى النقدى عند مسلم بن الوليد ٦٢

الفصل الثانى : فى سياق الخصومات النقدية (بين أبى تمام - والبحترى) ٨٥

(١) النظرة الناقدة عند أبى تمام وتجلياتها فى الصياغة والتشكيل الجمالى ٨٧

(٢) مفهوم الشعر عند البحترى بين النظرية والإبداع ١١١

الفصل الثالث : تجليات الذاتية وغلبة الجدل بين البلاط وخصومه ١٢٧

(١) ابن الرومى وأصداء ثقافته الاعتزالية ١٢٩

(٢) مقاييس الرؤية عند ابن المعتز ١٤٨

الباب الثاني

تحولات الفكر والتجارب وأثرها فى التشكيل الجمالي ١٦٧

الفصل الأول : وضوح الرؤية ومنطلقات التجربة (الصنوبري) ١٦٩

الفصل الثانى : بين الإمارة وقصة الأسر (أبو فراس) ١٨٩
الفصل الثالث : تداخل النظرية فى تقاطعات الإبداع (أبو الطيب) ٢١١
الفصل الرابع : تقاطعات الفكر والرؤية والأداة (المعري) ٢٢٧
تعقيب ضروري ٢٣٩
خاتمة ٢٤٣
المصادر والمراجع ٢٤٧